

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

PROJECTAR COM LUZ, COR E MATÉRIA COMO MODELAÇÃO ESPACIAL:

CENTRO EXPERIMENTAL DE PERCEÇÃO SENSORIAL NO ANTIGO CONVENTO DE SÃO
PAULO/FÁBRICA SOFAL EM VILA VIÇOSA

SARA GONÇALVES LOBINHO

Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Especialização em Arquitectura de Interiores

Orientador Científico: Doutor João Nuno de Carvalho Pernão

Co-Orientador Científico: Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução

JÚRI

Presidente: Doutor Nuno Miguel Gomes Arenga da Cruz Reis

Vogais: Arquitecto José Manuel Pires Castanheira

Doutor João Nuno de Carvalho Pernão

Documento Definitivo

Lisboa, FAUL, Outubro de 2013



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

PROJECTAR COM LUZ, COR E MATÉRIA COMO MODELAÇÃO ESPACIAL:

CENTRO EXPERIMENTAL DE PERCEPÇÃO SENSORIAL NO ANTIGO CONVENTO DE SÃO
PAULO/FÁBRICA SOFAL EM VILA VIÇOSA

SARA GONÇALVES LOBINHO

Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Especialização em Arquitectura de Interiores

Orientador Científico: Doutor João Nuno de Carvalho Pernão

Co-Orientador Científico: Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução

JÚRI

Presidente: Doutor Nuno Miguel Gomes Arenga da Cruz Reis

Vogais: Arquitecto José Manuel Pires Castanheira

Doutor João Nuno de Carvalho Pernão

Documento Definitivo

Lisboa, FAUL, Outubro de 2013

I. RESUMO

Título: Projectar com Luz, Cor e Matéria como Modelação Espacial: Centro Experimental de Percepção Sensorial no Antigo Convento de São Paulo/Fábrica Sofal em Vila Viçosa

Candidata: Sara Gonçalves Lobinho

Orientador Científico: Professor Doutor João Pernão

Co-Orientador Científico: Professora Doutora Dulce Loução

Data: Junho 2013

Esta investigação tem como objectivo definir e aplicar em projecto, os parâmetros para a criação de espaços que relacionem o utilizador com as atmosferas que o rodeiam, de forma mais próxima e íntima. Pretende-se perceber a importância da projecção do Homem no espaço, assim como, a importância das memórias que a vivência dos espaços cria no utilizador. Procura-se compreender como, através dos sentidos e percepção sensorial, através da modelação dos espaços pela luz, cor e matéria, conseguimos retomar a proximidade com a arquitectura. Este trabalho reflecte também sobre, como os espaços e as suas qualidades, são capazes de influenciar a nossa vivência e interacção com mesmos, projectando-os de acordo com esta premissa. Que quanto mais próximos da génese humana e das nossas sensações, mais naturais nos serão e também, maior será a nossa ligação com os mesmos.

Tendo o antigo Convento de São Paulo, como objecto de trabalho, pretende-se explorar de que forma, intervindo no construído, conseguimos adapta-lo a um novo uso e criar ou intensificar qualidades espaciais do lugar, recorrendo a espaços sensoriais, modelados pela luz, cor e matéria. Assim, através da reconversão do património construído convertendo um antigo Convento num espaço de experimentação, nomeadamente de música e dança reflecte-se sobre o projectar um espaço com luz, cor e matéria.

Estabelecemos e reflectimos sobre uma relação importante entre o Homem e o meio que ele habita acreditando que quanto melhor for a adaptação do edifício, entre antigo e novo, e preservação da sua memória/génese, mais qualidade terão os espaços e as suas atmosferas.

Palavras-chave:

reabilitação, sinestesia, luz, matéria, som, atmosfera

II. ABSTRACT

Title: Designing with Light, Color and Matter as Spatial Modeling: Experimental Center of Sensory Perception in the Former *São Paulo* Convent/ *Sofal* Factory in Vila Viçosa

Candidate: Sara Gonçalves Lobinho

Supervisor: Professor Doutor João Pernão

Co-Supervisor: Professora Doutora Dulce Loução

Date: June 2013

This research aims to define and apply in the project process, parameters for the creation of spaces that relate the user with his, surrounding atmosphere, in a closer and more intimate manner. It is intended to understand the importance of man's projection on existing, space, as well as the importance of the memories that the lived in spaces create upon the user. It is sought to understand how, through the senses and sensory perception, by modeling the space with light, color and matter, we are able to retain proximity with, architecture. This work also reflects on how spaces and their qualities are able to influence our living experience and our interaction with these spaces, designing them, therefore, in accordance with this principle. The closer we are to our human origins and feelings, the more natural they will become to us and greater will our connection be with them.

Having the former convent of *São Paulo* as the object of this study, it is intended to explore in what way, by intervening on an existing building, can we adapt it to a new use, and create or enhance spatial qualities of the place, by means of sensory spaces, modeled by light, color and matter. Thus, through the conversion of the built heritage, converting the old convent into a space of experimentation, namely of music and dance, a reflection, is done on designing a space with light, color and matter.

We establish and reflect on an important relationship between man and the environment he inhabits believing that the better the adaptation of the building is, between old and new, and the better the preservation of its memory/ genesis is, the spaces and their atmospheres will be of higher quality.

Keywords:

refurbishment, synesthesia, light, matter, sound, atmosphere

III. ÍNDICE

PRIMEIRA PARTE

1. Introdução	3
Contextualização	3
Objectivos	3
Metodologia	5
Estrutura	5
2. Estado dos Conhecimentos.....	9
Luz. Cor. Matéria.	9
Sentidos.....	9
Sinestesia.....	9
Espaços de Som e Movimento	15
Reutilização.	18
Abordar o lugar	18

SEGUNDA PARTE

3. Atmosfera da Percepção do Mundo	29
3.1 Memória	29
Memória e Projecto	29
3.2 Percepção.....	31
Percepção do Espaço através dos Sentidos.....	33
Sinestesia.....	35
4. Atmosfera do lugar.....	39
4.1 Interpretar o pré-existente	39
4.2 O Valor do Objecto e valor do Gosto.....	42
5. Criar a Atmosfera	45
5.1 Retomar a Profundidade dos Sentidos	45
5.2 Projectar com Luz, Cor e Matéria	48
Luz/Sombra.....	48
Cor.....	51
Matéria	56
Som.....	58

TERCEIRA PARTE

6 Contextualização	67
6.1 Análise Histórica.....	67
6.2 Análise Física e Sensorial do Convento.....	69
7 Proposta	75
7.1 Estratégia para a Vila.....	75

7.2 Estratégia para o Convento.....	77
Programa	77
Abordar o Convento	78
Implantação no local	80
8 Projectar com Luz, Cor e Matéria	83
9 Considerações Finais	91
BIBLIOGRAFIA.....	93
ANEXOS.....	101
Processo de trabalho (atmosferas, esquiços, esquemas)	
Levantamento cromático do convento (recolhas in situ)	
Peças desenhadas	
Desenhos de projecto	
Elementos apresentados em exame final	
Maquetas finais.....	

ÍNDICE DE IMAGENS

FIG. 1 Panteão de Roma, Giovanni Pannini.....	10
FIG. 2 TERMAS DE VALS, PETER ZUMTHOR, SUIÇA.....	10
(1989) Luis Barragán, Obra Construída, GRAFIBÉRICA,	
FIG. 3 - CASA GILARDI, LUÍS BARRAGÁN, TACUBAYA, MÉXICO	12
(1989) Luis Barragán, Obra Construída, GRAFIBÉRICA	
FIG. 4 MUSEU NACIONAL DE ESCULTURA, NIETO SOBEJANO, ESPANHA	13
http://www.nietosobejano.com/ . (Acedido em: 30. 03.2013)	
FIG. 5 CONVENTO DOS CAPUCHOS, SINTRA	13
http://palacio-de-sintra.blogspot.pt/2010/05/lenda-do-convento-dos-capuchos-de.html . [Acedido em: 25.07.2012]	
FIG. 6 CONVENTO DE CRISTO, TOMAR.....	13
FIG. 7 SKYSPACES, JAMES TURREL	13
http://mth5bt.wordpress.com/2011/11/10/lights-luminescence-and-james-turrell/ . [Acedido em: 25. 07. 2012]	
FIG. 8 CASTELVECCHIO, CARLO SCARPA, VERONA	15
Los, S. (1994). <i>Carlo Scarpa</i> . Taschen	
FIG. 9 ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, CARRILHO DA GRAÇA, LISBOA.....	16
FIG. 10 ANNE TERESA DE KEERSMAEKER COM RQUESTRA GULBENKIAN	16
FIG. 11 FOYER SALA SUGGIA, CASA DA MÚSICA, PORTO.....	17
http://84.38.224.208/en/project/casa-da-m%C3%BAsica [Acedido em: 25. 07. 2012]	
FIG. 12 SALA 2, CASA DA MÚSICA, PORTO	17
http://www.casadamusica.com/CDMHouse/default.aspx?channelID=8E905E1B-E325-4640-AA93-23081C1B7FF6&id= [Acedido em: 25. 07. 2012]	
FIG. 13 CONVENTO DE SANTA MARIA DO BOURO, SOUTO MOURA, BRAGA	18
http://www.tripadvisor.com.br/Hotel_Review-g1190966-d241755-Reviews-Pousada_de_Amares_Santa_Maria_do_Bouro-Amares_Braga_District_Northern_Portugal.html [Acedido em: 25. 07. 2012]	
FIG. 14 CONVENTO HOSPEDARIA TIBÃES, JOÃO CARLOS SANTOS, BRAGA	19
Convento Hospedaria Tibães, João Carlos Santos [Acedido em: 30.03.2013]	
FIG. 15 MOSTEIRO DA SANTA MARINHA DA COSTA, TÁVORA, GUIMARÃES. VOLUME DA ADIÇÃO. 19	
FIG. 16 MUSEU DO CHIADO, JEAN-MICHEL WILMOTTE, LISBOA. PASSADIÇOS, ESTRUTURAS NOVAS.	20
http://falcaodejade.blogspot.pt/2010/06/antero-de-quental-o-sonho.html [Acedido em: 30.03.2013]	
FIG. 17 PIZZARIA CASANOVA, MANUEL GRAÇA DIAS, LISBOA	30
FIG. 18 PIZZARIA CASANOVA, MANUEL GRAÇA DIAS, LISBOA	30
FIG. 19 CONVENTO DE SANTA MARINHA DA COSTA, FERNANDO TÁVORA. RECUPERAÇÃO DO CLAUSTRADO, COM ENQUADRAMENTO DO ANTIGO ARCO.	40
FIG. 20 MUSEU DE ARTE ROMANA, RAFAEL MONEO, ESPANHA. "... RECUPERA OS RESTOS E RUÍNAS DO PARQUE ARQUEOLÓGICO, UTILIZANDO-OS COM PARTES DE UMA GRANDE CASA DAS MEMÓRIAS DO HOMEM" (CANNATÀ, 1999, p.8)	41
Fotografia de Elsa Sofia Marques	
FIG. 21 CASTELVECCHIO, CARLO SCARPA, VERONA, ITÁLIA. FACHADA NOVA NUM PLANO RECUADO.	41
Los, S. (1994). <i>Carlo Scarpa</i> . Taschen	
FIG. 22 CASTELVECCHIO, CARLO SCARPA, VERONA, ITÁLIA. ENTRADA COM POSIÇÃO ASSIMÉTRICA NA FACHADA, À SEMELHANÇA DO PERÍODO MEDIEVAL.....	41
Los, S. (1994). <i>Carlo Scarpa</i> . Taschen	
FIG. 23 ALDEIA PALAFITA, SETÚBAL.....	45
FIG. 24 ALDEIA PALAFITA, SETÚBAL. PÓRTICO	45
FIG. 25 ALDEIA PALAFITA, SETÚBAL.....	45
FIG. 26 SERPENTINE GALLERY PAVILION, PETER ZUMTHOR, LONDRES, INGLATERRA	47
http://www.roughsidemag.com/2011/07/11/serpentine-gallery-pavillion-by-peter-zumthor/ [04.04.2013]	

FIG. 27 PANTEÃO DE ROMA, ITÁLIA	50
FIG. 28 CONVENTO DE CRISTO, TOMAR.....	50
http://olhares.uol.com.br/panteao-roma-foto2407109.html [Acedido em: 04.04.2013]	
FIG. 29 ZONA ARQUEOLÓGICA DA MORERÍA, MÉRIDA, ESPANHA	50
FIG. 30 FACULDADE DE ARQUITECTURA, INÊS LOBO, ÉVORA. NÚCLEO DE ACESSOS.	51
FIG. 31 FACULDADE DE ARQUITECTURA, INÊS LOBO, ÉVORA.....	51
FIG. 32 BIBLIOTECA UNIVERSIDADE DE AVEIRO, SIZA VIEIRA	51
FIG. 33 ESCOLA BRAAMCAMP FREIRE, LISBOA. ESACADAS, COM ILUMINAÇÃO QUE REFLECTE COR PARA O BETÃO DAS ESCADAS, MARCANDO O ACESSO VERTICAL	55
[Fonte Arq. João Pernão]	
FIG. 34 MOSTEIRO SANTA MARINHA DA COSTA, GUIMARÃES.....	55
FIG. 35 CONVENTO DE CRISTO, TOMAR. ACESSO ILUMINADO POR LUZ ROSA, LEVA-NOS A QUERER DESCOBRIR O PORQUÊ DAQUELA COR.	56
FIG. 36 CONVENTO DE CRISTO. REFLEXÃO DE LUZ EM MAIOR PROFUNDIDADE COM MATERIAIS MAIS POLIDOS, COMO O AZULEJO, E MATERIAIS CLAROS.....	56
FIG. 37 CONVENTO DE CRISTO, CLAUSTRO PRINCIPAL, TOMAR. PERCEBEMOS QUE A COR DERIVA DA REFLEXÃO DE LUZ NO MATERIAL, (ZONA CONTÍGUA AO ESPAÇO DA FIG.32), TRANSPORTANDO A SENSÇÃO DE LUZ COLORIDA PARA OS ESPAÇOS ADJACENTES.	57
FIG. 38 CONVENTO DE CRISTO, CLAUSTRO PRINCIPAL, TOMAR. MATÉRIA DE CONSTRUÇÃO, CALCÁRIO ROSA.	57
FIG. 39 POUSADA CIDADELA DE CASCAIS. VOLUME DENSO E PESADO DO FORTE, CONTRASTA COM A LEVEZA DA REABILITAÇÃO DO ESPAÇO EXTERIOR DO FORTE COM UMA SUPERFÍCIE MAIS POLIDA.	57
FIG. 40 MOSTEIRO DE ALCobaça. PAVIMENTO EM PEDRA, POLIDO PELO DESGASTE DO TEMPO. ..	57
FIG. 41 ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, CARRILHO DA GRAÇA, LISBOA. CORREDOR DE ACESSO ÀS SALAS DE MÚSICA ONDE O SOM ECOA.	60
FIG. 42 INTERIOR DA CARRUAGEM, VIAGEM DE COMBOIO. SOM E AMBIENTE INTERIOR DIFERENTE DA REALIDADE EXTERIOR.	60
FIG. 43 VILA VIÇOSA.....	67
FIG. 44 VILA VIÇOSA, DURANTE ENSANCHE QUINHENTISTA	68
Portas, N. (1997, Março). A formação urbana de vila viçosa: Um ensaio de interpretação. <i>Dossiê: O Paço da Vila Viçosa</i> . In: Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais. - ISSN 0872-8747. - (nº 6), 59-63.	
FIG. 45 VILA VIÇOSA, DURANTE PERÍODO DO ESTADO NOVO	68
Portas, N. (1997, Março). A formação urbana de vila viçosa: Um ensaio de interpretação. <i>Dossiê: O Paço da Vila Viçosa</i> . In: Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais. - ISSN 0872-8747. - (nº 6), 59-63.	
FIG. 46 FACHADA NOROESTE DO CONVENTO, COM VISTA PARA A PRAÇA D.JOÃO IV	68
http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24834 [Acedido em: 27.12.2013]	
FIG. 47 CLAUSTRO ANTES DA SUA DESTRUIÇÃO PARCIAL	68
Espanca, T. (1978). <i>Inventário artístico do distrito de Évora (zona Sul)</i> . Vol I. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes	
FIG. 48 VILA VIÇOSA, ZONA ENVOLVENTE DO CONVENTO.....	69
FIG. 49 PRESENÇA DO CONVENTO NA VILA.....	69
FIG. 50 FACHADA NOROESTE, VOLTADA PARA A PRAÇA D.JOÃO IV	69
FIG. 51 PÓRTICO ENCERRADO	70
FIG. 52 CLAUSTRO DESTRUÍDO, APENAS FACHADA NOROESTE E SUDOESTE, PERMANECE COMPLETAS	70
FIG. 53 NAVE DIVIDIDA POR PISO INDUSTRIAL. À ESQUERDA CAPELAS LATERAIS ENCERRADAS.....	70
FIG. 54 CAPELAS LATERAIS A COTA INFERIOR. ENTRADA DE LUZ DE NORTE	71
FIG. 55 PÓRTICO ENCERRADO PARA A PRAÇA.....	71
FIG. 56 ABÓBADA DA NAVE	71
FIG. 57 VISTA DO ALTAR PARA O TRANSEPTO	71
FIG. 58 TERCEIRO NÍVEL DO TRANSEPTO.....	72
FIG. 59 ESPAÇOS DE DESTAQUE, EM VILA VIÇOSA	75

FIG. 60 PERCURSOS VERDES DE LIGAÇÃO ENTRE OS VÁRIOS PONTOS DE INTERESSE DA VILA. CONVENTO E PEDREIRAS MARCADOS COM X.....	76
FIG. 61 ORGANIGRAMA.....	78
FIG. 62 PARTE ORIGINAL DO CONVENTO.....	79
FIG. 63 VOLUMES A MANTER A MAIS ESCUROS SUBTRACÇÕES MAIS CLARAS.....	79
FIG. 64 NOVA VOLUMETRIA A PRETO	80
FIG. 65 ÁREAS PÚBLICAS A COR DE LARANJA., PRIVADAS A PRETO. ACESSOS AO EXTERIOR A VERMELHO.	80
FIG. 66 CAFETARIA A COR DE LARANJA. ACESSOS DA RUA DIRECTAMENTE PARA O INTERIOR COBERTO.	81
FIG. 67 PERCURSOS EM MÁRMORE, A SÉPIA.	83
FIG. 68 MARCAÇÃO DO CLAUSTRO ORIGINAL POR PAVIMENTO EM MARMORITE E NAS ZONAS ONDE NÃO EXISTEM ARCOS POR AUSÊNCIA DE COBERTURA (EXCEPTO DO LADO ONDE EXISTEM DOIS ARCOS, COBERTO POR UMA ESTRUTURA METÁLICA.	83
FIG. 69 MÁRMORE DE ESTREMOZ BRANCO	83
http://tonsdepedra.com/pedra_natural.php [Acedido em: 03.01.2013]	
FIG. 70 CHAMINÉ CERÂMICA, E ADIÇÕES EM ESTRUTURAS METÁLICAS REVESTIDA POR CHAPA PERFURADA EM ALUMÍNIO	84
FIG. 71 LEVEZA QUE O MATERIAL PODE OBTER ONE HOTEL IN BERGAMO ONE HOTEL IN DALMINE (BERGAMO), DESIGN BY THE ALVISI KIRIMOTO + PARTNERS ARCHITECTURE STUDIO	84
http://archidose.blogspot.pt/2009/10/ae18-urban-rust.html [Acedido em: 19.08.2012]	
FIG. 72 KOLUMBA MUSEUM, PETER ZUMTHOR, ALEMANHA.....	84
http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor/41-custom/ [Acedido em: 03.01.2013]	
FIG. 73 NAVE DA IGREJA.....	85
FIG. 74 SALA DE LEITURA/PESQUISA.....	85
FIG. 75 MADEIRAS DOS ESPAÇOS, CARVALHO AMERICANO	85
FIG. 76 ADIÇÕES EM ESTRUTURA METÁLICA ATRÁS DOS ARCOS	85
FIG. 77 ARCO DO DEAMBULATÓRIO, ADIÇÃO A COR DE LARANJA.....	86
FIG. 78 TÚNEL DE ACESSO AOS NOVOS VOLUMES E ESTÚDIOS DE DANÇA	86
FIG. 79 ESCADAS QUE DESCEM DO TÚNEL. PROLONGAMENTO DA MATERIALIDADE	86
FIG. 80 KOLUMBA MUSEUM, PETER ZUMTHOR, ALEMANHA.....	87
http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor/41-custom/ [Acedido em: 03.01.2013]	
FIG. 81 ENTRADA PARA ANTECÂMARA EXTERIOR DE ACESSO ÀS ESCADAS EXTERIORES QUE SOBEM PARA O PISO SUPERIOR.....	88
FIG. 82 ANTECÂMARA EXTERIOR, VISÃO PARA AS ESCADAS QUE SOBEM EM ESTRUTURA METÁLICA AÇO GALVANIZADO ZINCADO	88
FIG. 83 ALOJAMENTO, ZONA DE DORMIR. PAREDE DE REFLEXÃO DE LUZ.....	89
FIG. 84 ALOJAMENTO, ZONA DE BANHO. PAREDE DE REFLEXÃO DE LUZ	89
Fig. 85 Alojamento - corredor de circulação, interior e exterior privado.....	89

As imagens não referenciadas pertencem ao arquivo pessoal.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de forma especial ao Professor Doutor João Pernão, pela disponibilidade, interesse e apoio com que sempre acompanhou e fez parte deste trabalho.

À Professora Doutora Dulce Loução pela disponibilidade e apoio demonstrado para discussão do trabalho.

A quem partilhou informação e conhecimentos que tenham contribuído, directa ou indirectamente, para este trabalho. Em especial, ao senhor Francisco ‘Fusili’, de Vila Viçosa, que sempre se disponibilizou o acesso ao interior do convento sempre que necessitávamos. Ao senhor José Saramago, da biblioteca de Vila Viçosa, que disponibilizou material essencial, e ao professor José da Escola Superior de Música de Lisboa.

Aos meus bons amigos que me acompanharam e apoiaram ao longo dos anos e neste trabalho em especial. Ao grupo Elementis e ao grupo tese que me apoiaram na elaboração deste trabalho.

Aos meus outros amigos que durante dia e noite sempre me motivaram, e verdadeira companhia me fizeram. Ao Basqui e ao Flick.

A toda a minha família que sempre demonstrou preocupação, interesse, ajuda e incentivo. Em especial às minhas irmãs Joana Lobinho e Diana Lobinho que me animaram e estiveram sempre disponíveis para me ajudar. E aos meus grandes pais.

Finalmente a todos que participaram no trabalho.

primeira parte

1. INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo os edifícios regeneram-se, transformam-se, sofrem mutações de uso e forma. Alguns deixam de ser utilizados, perdem a sua função inicial e voltam a viver, reabilitados e com novos usos. Não só os edifícios, mas também cidades e vilas, no decorrer de períodos de tempo sofrem transformações de forma, usos e importância. Em Vila Viçosa, local de intervenção, assim acontece.

O Projecto Final de Mestrado sucede do trabalho iniciado no 9º semestre, do ano 2011, em Laboratório de Projecto de Interiores III com o Prof. Auxiliar Arq. José Afonso, em que o título era *Integração, Regeneração, Resiliência, Sustentabilidade Urbana de uma Vila Alentejana*. O Projecto direcciona-se para a reabilitação do Convento de São Paulo, antiga Fábrica SOFAL em Vila Viçosa. O tema a abordar na dissertação decorre dos temas propostos pelo Professor João Pernão e Professora Maria Dulce Loução, integrando questões como luz, cor, matéria e projectar em pré-existências.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Durante a história, Vila Viçosa viveu períodos de maior e menor importância. Agora, com o actual movimento das populações para o litoral do país, a vila encontra-se pouco dinamizada e com necessidade de estruturas capazes de cativar novas pessoas, que possam aí habitar. É importante pensar para os lugares, integrando as intervenções na envolvente, e quando estas sejam reabilitações dar-lhe se necessário novos usos mas mantendo a linguagem da pré-existência. A capacidade de adaptação de um local e do seu edificado a novos usos e formas, e a sua sustentabilidade no futuro é bastante relevante para um acompanhamento equilibrado de uma sociedade em mudança. Assim, através da reabilitação do edificado consegue-se retribuir a utilidade, que em tempos o espaço construído proporcionou à comunidade, uma adequação de usos que é essencial para o funcionamento do edifício e do local.

Este trabalho tem como objectivo geral perceber a relação entre o utilizador e a atmosfera que ele habita, como ele a vê, se projecta nela e ela nele,

OBJECTIVOS

como a consegue criar. No fundo, pretende-se perceber como projectar uma atmosfera na qual o corpo que a habita se identifique, a percepcione correctamente e interaja com ela. Esta base de estudo teórica vai-se reflectir em objectivos mais concretos que pretendemos atingir em projecto. Em primeiro lugar como retomar a relação entre o utilizador e uma arquitectura que se baseie na percepção sensorial¹ de quem a habita, percebendo de que elementos dispomos para tornar a arquitectura mais próxima dos sentidos. Deseja-se ainda entender a nível prático como podemos criar qualidades espaciais num edifício pré-existente, de que forma intervir no construído, como adaptá-lo a um novo uso criando espaços que integrem o novo e o antigo recorrendo à sua modelação pela luz, cor, matéria e também por outros atributos como som.

Pretendemos aplicar em Projecto as conclusões retiradas da investigação teórica definindo parâmetros através dos a percepção e reconversão do espaço, podem ser moldadas pela luz, cor e matéria. Através deste processo temos como finalidade proporcionar experiências sensoriais, através de espacialidades e atmosferas mantendo a memória do património construído, reconvertido num espaço de experimentação, nomeadamente de música e dança.

Este trabalho traduz-se na reabilitação do Convento de São Paulo, antiga Fábrica SOFAL, através da sua reconversão num Centro Experimental de Percepção Sensorial, nomeadamente de música e dança. Um trabalho de reabilitação vocacionado para modelação dos espaços pela luz, cor e matéria, ou seja, um estudo sinestésico². Pretende-se que este projecto possa ter um papel dinamizador em Vila Viçosa, com a criação de um local de encontro da comunidade local ou exterior, especializada ou não, proporcionando um intercâmbio e interacção constante de conhecimento e experimentação sensorial, sonora e artística. Este deverá ser um local onde a exploração sensorial, nomeadamente o fluir sonoro e artístico, estará relacionada com a

¹ Percepção sensorial é a percepção que os seres têm do espaço, pelos múltiplos sentidos. Não requer consciência, de forma a que, não é apenas uma capacidade humana.

² Sinestesia: do Grego συναισθησία, συν (syn), "junto" e αἴσθησις (aisthesis), "sensação"

percepção da atmosfera dos espaços, decorrentes da adaptação e ampliação de um espaço com características de Convento/Fábrica em termos sensoriais e físicos, adaptando-o e integrando-o nesta temática.

A metodologia utilizada inicia-se por uma visita ao local onde se pretende intervir. Começa-se a tentar perceber o edifício a partir de um estudo analítico do pré-existente suportado por uma pesquisa de registos iconográficos e documentais existentes, de vários períodos e de levantamentos fotográficos e desenhados do local. Recolhemos, ainda, amostras de cores e materialidades existentes no local e na sua envolvente, como base para o projecto prático³.

METODOLOGIA

Efectuou-se uma pesquisa bibliográfica abrangendo os temas considerados relevantes como, princípios de abordagem de reabilitação em pré-existências, espaços sensoriais, pesquisa teórica para o tema de investigação e sobre a história de Vila Viçosa. Procurou-se ainda eleger alguns exemplos de casos de referência que se integrassem nos temas em análise.

De seguida procedeu-se à integração dos conceitos teóricos e conclusões retiradas, ao projecto prático, apoiados em pesquisa através do desenho, simulação digital e modelação tridimensional.

O desenvolvimento e representação foram realizados através de desenho assistido por computador (autocad) e por exploração de conceitos através de execução de modelos (maquetas).

Finalmente fez-se uma avaliação crítica dos resultados obtidos e formulação de conclusões.

O presente trabalho divide-se em quatro partes. A primeira, a introdução é onde se contextualiza a realização do projecto, do local e o tema que se pretende abordar. Elabora-se a delineação dos objectivos que se

ESTRUTURA

³ Ver Anexo A

pretendemos alcançar, metodologia de trabalho e estrutura da dissertação. Finalmente, no estado da arte, faz-se um levantamento generalizado dos temas em análise, percorrendo vários autores e projectos que fazem reflexões sobre os temas de interesse.

A segunda parte do trabalho é a base de procura de soluções que respondam e nos façam alcançar os objectivos enunciados anteriormente. Primeiro falamos dos meios que em geral os seres utilizam para a percepção desse lugar e do meio que os envolve, como forma de acção perante os mesmos. Com estes pressupostos realiza-se uma reflexão sobre o lugar como o devemos ver, intervir e abordar a pré-existência, e em geral toda a natureza, construída ou não, que serve sempre de base à intervenção do homem. A última fase desta segunda parte, pretende perceber de que modo o ser com tudo o que o caracteriza consegue projectar as suas memórias, criando outras. Quais os métodos e as ferramentas utilizadas na criação de atmosferas sensoriais que se relacionem com o homem, com as suas memórias, pelo retornar aos sentidos como orientadores e modeladores espaciais.

A aplicação destes conteúdos ao projecto surge na terceira parte desta dissertação, tendo como ponto de partida uma análise do objecto de estudo de modo a apoiar de forma sustentável as opções de projecto que reflectem e respondem aos objectivos, usando as ferramentas de que arquitectura dispõe para a criação dessas atmosferas sensoriais.

Finalmente na quarta parte elaboram-se as considerações finais, delineando os resultados obtidos e o caminho a seguir, como resposta aos objectivos enunciados. Faz-se também a listagem dos elementos de pesquisa consultados, base para as conclusões retiradas.

2. ESTADO DOS CONHECIMENTOS

O estado dos conhecimentos reflecte sobre alguns temas importantes para o entendimento do trabalho, através de uma síntese de diversos autores e projectos já realizados.

A percepção que o ser humano tem do mundo que o rodeia é dependente de diferentes elementos. Numa primeira fase vai-se reflectir sobre como o ser humano percebe sensorialmente o espaço e as suas atmosferas. Um outro objecto de análise serão algumas formas de abordagem relacionadas com o tema da dança e da música e, finalmente, um último tema onde se fará referência a alguns autores que poderão ser interessantes para uma melhor compreensão do tema da reabilitação.

Assim as referências do trabalho vão-se organizar por estes três temas gerais que explicitam as várias posições de abordagem, e diferentes formas de perceber e viver a realidade em que nos inserimos, material ou imaterial.

Thinking about daylight and artificial light I have to admit that daylight, the light on things, is so moving to me that I feel almost a spiritual quality. When the sun comes up in the morning - which I always find so marvellous, absolutely fantastic the way it comes back every morning - and casts its light on things, it doesn't feel as if it quite belongs in this world. I don't understand light. It gives me the feeling there's something beyond me, something beyond all understanding. And I am very glad, very grateful that there is such a thing. (Zumthor, p.61,63)

LUZ. COR.
MATÉRIA.
SENTIDOS.
SINESTESIA

Para falarmos de luz temos de antes de mais, de perceber como esta ganhou relevância para o ser humano começando a ser considerada conscientemente, como fonte de conforto dentro do espaço habitado fundamental para a criação de atmosferas. Da inicial gruta à cabana, o espaço deixou de ser ilimitado, para passar a estar conformado por matéria construída, que delimita a vivência interior da exterior. A atmosfera ganha nesta fase grande importância com a abertura de espaços na matéria (vãos), de forma a permitir a entrada de luz. Louis Kahn no seu livro, *Conversations with Students* (Kahn, 1998, p.16), faz uma abordagem muito interessante ao assunto quando exemplifica a evolução das paredes com a abertura de vão, e o seu aprimorar com o tempo.

*In the realm of the incredible stands
the marvel of the emergence of the column.
Out of the wall grew the column.
The wall did well for man.
In its thickness and its strength
it protected him against destruction.
But soon, the will to look out
made man make a hole in the wall,
and the wall was very pained, and said,

'What are you doing to me?
I protected you; I made you feel secure-
and now you put a hole through me!
And man said, 'But I will look out!
I see wonderful things,
and I want to look out. '*

*And the wall still felt very sad.
Later, man didn't just hack a hole through the wall,
but made a discerning opening,
one trimmed with fine stone,
and he put a lintel over the opening,
And, soon, the wall felt pretty well.*

Baeza no seu livro afirma, também, a importância do espaço e da luz como marcação do tempo quando diz “A GRAVIDADE constrói o espaço e a LUZ constrói o TEMPO” (Baeza, 2011, p.35). Assim, ele conta que a “escavação” de janelas em igrejas no período Românico tinha como pretexto a orientação solar anual, funcionando como orientadoras temporais e espaciais, com a passagem da sombra para a luminosidade.

A luz, sombra cor e matéria, elementos sensoriais que despertam os sentidos do ser humano, conformam atmosferas. Peter Zumthor, no seu livro *Atmosferas* (2006) tem uma abordagem muito interessante ao tratamento do espaço e forma como o ser humano o percebe, questionando-se no início do livro “Mas porque diabo me tocam estas obras? E como posso projectar tal coisa?” (Zumthor, 2006, p.11) Para ele a qualidade da arquitectura significa ser tocado pelas obras, e quando isso acontece, acontece porque “A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva (...)” (Zumthor, 2006, p.13) Luz e sombra são factores indissociáveis e uma pode intensificar a outra criando assim ambientes mais ou menos atmosféricos. O Panteão de Roma é exemplo disso a sombra pensada e dimensionada, intensifica a força da luz que marca o tempo. Ou na pintura de Rembrandt em que a importância da cena é dada pela localização e posição da luz.



Fig. 1 Panteão de Roma, Giovanni Pannini



Fig. 2 Termas de Vals, Peter Zumthor, Suíça

Lao Tse, que viveu entre o séc. IV aC e VII aC, por esta altura formulava já algumas considerações sobre o conceito de espaço “ma” descritas no capítulo XI de *Tao te ching*, relativamente à atmosfera e ao espaço que se cria (negativo), moldado pela matéria:

*Thirty spokes meet in the hub,
but the empty space between them
is the essence of the wheel.
Pots are formed from clay,
but the empty space between it
is the essence of the pot.
Walls with windows and doors form the house,
but the empty space within it
is the essence of the home.⁴*

Já Christian Norberg-Schulz, em *Genius Loci: towards a Phenomenology of architecture* (1980) aborda, também ele a questão, da percepção do espaço e a importância da luz para a criação de atmosferas “a luz natural, com a sua etérea capacidade de mudança, orchestra a intencionalidade da arquitectura”⁵. Para Norberg-Schulz o espaço “consiste em coisas concretas que têm substância, forma, textura e cor, todas juntas formam o carácter do ambiente ou atmosfera”⁶.

Em *Fenomenologia da Percepção* (1945), Merleau-Ponty, aborda também as questões da essência da percepção de forma a compreender a relação do Homem com o espaço, e através dela perceber como este pode afectar o homem e o seu entendimento do espaço. O sentir implica a exaltação dos sentidos do homem influenciados pela luz, cor e matéria do espaço onde se insere.

4 The Art of Looking Sideways. by Alan Fletcher. Page 369. Published by Phaidon, 2001

5 Pedrosa, G.M.A. (2011). Pavilhão da luz : reflexões sobre a luz natural na criação de um espaço de experimentação arquitectónica. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura com a especialização em Arquitectura - Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

6 Tradução do autor

Pallasmaa (2005, p.20) outro autor de grande importância nestas matérias de relação do corpo com o mundo que o rodeia e como os sentidos nos afectam, cita Merleau-Ponty que diz “Nosso corpo é (...) um objecto que vê e toca”. Pallasmaa reflecte como outros autores sobre o papel presente da memória e cultura para formar a nossa identidade e consequentemente formas de perceber o mundo. “Percepção, memória e imaginação estão em interacção constante” em *Os Olhos da Pele* (p.64).

Em arquitectura são múltiplos os factores que nos levam a sentir o espaço e percebê-lo, relacionando com a nossa memória, como dizia Bergson (2002: p.274, 275) a união do passado com o presente, das memórias com a percepção do espaço naquele momento, a “ verdadeira união do espírito e da matéria, da alma e do corpo”.

Carlos Fortuna no seu livro *Identities, Percursos, Paisages Culturais* (1999) apoia-se em Sigmund Freud quando explica que o homem não tem uma abordagem “ (...) os factores externos socio-ambientais” intervém na formação da identidade do sujeito (p.24). Assim a forma como o ser humano percebe o espaço é muito influenciada pela cultura e símbolos que produzem a memória.

Também Manhe em *Color Environment and Human Response*, faz uma reflexão sobre conceitos e factores importantes para a qualidade de ambientes arquitectónicos. No início faz uma referência ao nosso estado inconsciente que é a soma de todas as “memórias, impulsos, desejos e sentimentos que influenciam as nossas emoções e comportamento”. Como Manhe refere, a cor não depende só do mundo exterior, mas também do nosso mundo interior através da nossa experiência do mundo, “color is not just dependent on the external world, but may also originate through the power of imagination or our inner world” (p.7).

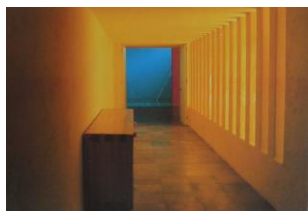


Fig. 3 - Casa Gilardi, Luís Barragán, Tacubaya, México

Nós humanos somos sensíveis a estímulos de forma diferente, por exemplo à luz ou ao escuro, associamos sons ou silêncio, transportando-nos até para memórias antigas de espaços e tempo, ou mesmo de quando ainda não éramos nascidos.

A luz essencial no espaço porque o desvenda e torna possíveis sensações, direccionar caminhos, modelar os espaços, definir geometrias, sendo trabalhada de forma muito cuidadosa e inteligente em trabalhos de alguns arquitectos. Podemos observar por exemplo caso Termas de Vals de Peter Zumthor, na Suíça, ou por exemplo a obra de Luís Barragán. Ambos trabalham sensações no habitante com recurso aos elementos essenciais em arquitectura entre os quais, a luz, matéria, textura, cor. Ou, ainda, nas atmosferas de luz e sombra dos conventos que se criam por exemplo, no Museu Nacional de Escultura em Espanha, inicialmente um convento.

Este tipo de atmosferas etéreas são revisitadas, quando percorremos espaços singulares construídos séculos antes e que mantêm uma atmosfera propícia a criar diversas percepções. Os Conventos e Mosteiros são, disso exemplo. Desde sempre mantiveram uma forte relação com a criação de ambientes para apelar aos sentidos dos seus utilizadores daí a preocupação em criar atmosferas de sombras. O Convento dos Capuchos em Sintra, onde matéria e luz conformam o espaço dedicado à reflexão, e os demais conventos como o Convento de Cristo em Tomar, ou Santuário de Nossa Senhora do Cabo, Cabo Espichel com zonas transição entre interior e exterior, exterior coberto ou não coberto, os seus claustros, a luz mais directa e forte dos lanternins contrastando com as zonas de penumbra e a luz colorida dos vitrais. São espaços singulares, do nosso passado, que permanecem na nossa memória e que acabamos por transportar para o tempo presente, por nos serem mais familiares. Zumthor ao projectar a capela de Bruder-Klaus na Alemanha cria, através da sua materialidade, textura e forma de iluminação, uma plasticidade e atmosfera no espaço conferida por diferentes saturações de cor, sombras e brilhos. Também James Turrel trabalha muito com a luz e cor. Ele pretende com o seu trabalho “olhar a luz de forma diferente” onde sentimos o mundo de forma diferente e a luz existe como forma que restringe o espaço, onde o passar do tempo se apresenta pela luz, como nos seus *Skyspaces*.

O apelo aos nossos sentidos é constante, não só aos conhecidos cinco sentidos mas, também, a todos os outros que de nós fazem parte. Zumthor em “Atmosferas” relativamente à experiência de percepção de uma praça questiona-se mais uma vez, “Agora o que é que me tocou? Tudo, tudo, as coisas, as pessoas, o ar, os ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e

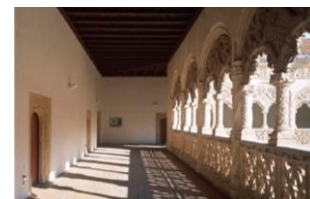


Fig. 4 Museu Nacional de Escultura, Nieto Sobejano, Espanha



Fig. 5 Convento dos Capuchos, Sintra



Fig. 6 Convento de Cristo, Tomar

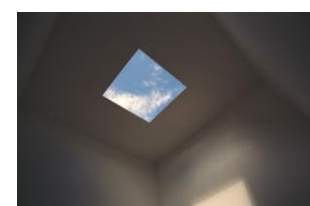


Fig. 7 SkySpaces, James Turrel

também formas.” (2006, p.17). Os diversos sentidos são estimulados, esta interacção entre sentidos, a sinestesia, leva-nos a ter reacções involuntárias no plano sensorial.

Não só o espaço transmite essas percepções, como estas dependem do posicionamento e movimento do corpo, luz e objecto, que se realiza no tempo. Bergson , em *Matière et Mémoire* explica:

De facto, eu observo que a dimensão, a forma, mesmo a cor dos objectos exteriores se modifica à medida que o meu corpo se aproxima ou afasta deles; que a força dos odores, a intensidade dos sons, aumentam e diminuem com a distância; (...) Os objectos que rodeiam o meu corpo reflectem a acção possível do meu corpo sobre eles. (Bergson, 2002, p.15,16)

O arquitecto João Pernão enuncia no seu trabalho de doutoramento um conjunto de variáveis que influenciam a percepção da cor no espaço e que são bastante importantes na prática de arquitectura. Citando Chevreul (1987) e Albers (1975) começa por explicar o primeiro conceito, **cor e contexto** dizendo que muito dificilmente o nosso campo visual consegue “isolar” a percepção de uma só cor, “numa cor inerente terá a multiplicidade de aparências” o que levou o autor a definir o conceito de cor percebida. Esta denominação leva-nos a perceber que existe uma sensação de cor e não uma cor, uma vez que, esta varia no campo visual consoante a luminosidade, cor da envolvente e a sua proximidade, é uma mútua partilha. **Cor e Matéria**, centra-se em perceber e “chamar a atenção para a cor intrínseca dos materiais” é importante considerar-se quando aplicamos um material, as suas qualidades naturais e intrínsecas, entre eles, a cor, textura física (superfície mais polida ou rugosa) textura visual (onde percebemos o desenho que o material nos apresenta, como os veios da madeira) e o factor de distância de observação. Uma vez que a iluminação condiciona a nossa percepção visual, condiciona também a nossa percepção da cor. Zumthor, quando citado por João Pernão, revela uma grande sensibilidade para o tema ao dizer que a escolha dos materiais deve ter em conta o modo como estes reflectem a luz. Gibson (1986) diz que cor e textura são indissociáveis, assim como o brilho. Consoante o afastamento do objecto este pode-se revelar mais uniforme ou menos regular, mais ou menos texturado, fornecendo-nos a textura visual. Neste tema **cor e brilho**, revela que “a luminosidade tem uma variação muito maior nas

superfícies com brilho” acabando por diferenciar quando necessário materiais de cor igual. Em **cor e dimensão** estende-se a reflexão à problemática da dimensão da cor e demonstra-se que “dimensão, extensão ou quantidade da superfície de uma cor é determinante”, portanto há uma variação de percepção consoante a expressão de dimensão da área da cor. Por **cor e distância**, compreende-se, até já com Leonardo Da Vinci, que a distância é sinónimo de alteração da cor. E finalmente, **cor e tempo**, e que Pernão entende estar dividido entre, tempo físico, tempo psicológico, tempo do nosso movimento, tempo do movimento dos objectos e tempo da memória que “permite conhecer um objecto através da justaposição de imagens”. Esta reflexão é importante para conseguirmos perceber de forma mais abrangente, que há uma diferença entre a cor inerente e aquela que o ser humano percebe com os seus sentidos, a cor percebida. São estas as variáveis, que aqui de forma resumida, o autor entende serem condicionantes da nossa percepção do espaço e que “podem ser utilizadas para a qualificação dos objectos e dos espaços”. (Pernão, 2012)

O material, é no caso do Castelvechio, em Verona, um recurso importante para a experimentação do espaço. Scarpa usa, para revestir as paredes, materiais orgânicos como reboco à base de cal e nas zonas de transição entre salas, lajes em pedra Prum que configuram passagem em arco de volta perfeita. O pavimento é maioritariamente em cimento talhado intercalado por faixas transversais em pedra Prum, um material nobre, que marca a passagem do tempo quando percorremos o espaço. Esta junção de um material nobre a um de carácter menos nobre, pode sugerir uma reflexão à luz do que explica Rasmussen (2007), sobre o uso de diferentes materiais nas fachadas e a dificuldade que um material menos nobre tem em se relacionar com uma pedra, por exemplo.

Existem diversos edifícios onde podemos habitar espaços guiados pelo fluir dos sons. Experienciando-os sensorialmente no ecoar dos edifícios, em que os corredores e zonas comuns são caracterizados pelo prolongamento do som para exterior dos estúdios, para espaços públicos de circulação, como acontece quando percorremos os espaços da Escola Superior de Música ou a Escola de Música do Conservatório Nacional, transformando-se também em salas de treino e improviso. Zumthor reforça do som no seu livro *Atmosferas*



Fig. 8 Castelvechio, Carlo Scarpa, Verona

ESPAÇOS DE SOM E MOVIMENTO



Fig. 9 Escola Superior de Música,
Carrilho da Graça, Lisboa

(2006) quando revela que todos os edifícios soam, que é esse som que o faz sentir-se acompanhado, ao mesmo tempo, mostrando o seu interesse por edifícios com origem no silêncio, trabalhados a partir das suas proporções e materialidades. Em *Pensar a Arquitectura* (2005) o arquitecto fala, mais uma vez, do “som do espaço”, recorrendo à sua experimentação e vivência dos sons, num dia de feriado, dos ritmos de vida em abrandamento, que se refletem no espaço de uma praça.

Interiors are like large instruments, collecting sound, amplifying it, transmitting it elsewhere. That has to do with the shape peculiar to each room and with the surface of materials they contain, and the way those materials have been applied.
(Zumthor, 2006, p.29)

Em *Spaces Speak Are You Listening* (Blessner & Salter, 2005) faz-se uma reflexão sobre a importância do som e da audição para o Ser Humano e na arquitectura utilizando a denominação de “aural architettura”. Aqui revela-se a importância de sentir, o espaço, a partir também do som e da audição, resultado da projecção sonora nos diversos elementos que compõem a arquitectura, e assim, reconhecendo-a. Sentido propiciado de forma mais intensa quando a nossa visão é bloqueada pela escuridão e instintivamente recorremos à audição como forma de comunicação com o mundo exterior através da percepção da ressonância do espaço.

Em cidades e espaços históricos, as experiências acústicas reforçam e enriquecem as experiências visuais.
(Pallasmaa, 2005, p.45)

As artes partilham e intensificam esta característica de estímulo e transformação sensorial que os espaços também proporcionam, com a utilização de cor, luz/sombra e matéria dentro do campo de acção que é o tempo. Música com o som e dança com o movimento, são também estímulos à nossa percepção, possíveis de criar sensações.

Num espectáculo coreografado por Anne Teresa De Keersmaeker e Jérôme Bel, no âmbito do projeto «Artista na Cidade», em Lisboa, surge uma criação artística pensada e concebida com base na audição de *Der Abschied* (A



Fig. 10 Anne Teresa De
Keersmaeker com orquestra
Gulbenkian

despedida), momento final de von der Erde (*A Canção da Terra*), de Mahler. Um espectáculo criativo simultaneamente dançado e tocado ao vivo, com a participação em palco da Orquestra Gulbenkian e da própria coreógrafa que narra e se transforma no elemento central da obra. Em palco as relações de importância que se estabelecem entre coreógrafa, músicos e plateia variam quando a dança entra, ou sai, de cena. O espectáculo com os músicos sempre em palco ora a tocar ou não, conjuga-se à dinâmica introduzida pela dança, assim quando em palco a dança centra e absorve a atenção do espectador. Porém em momentos que a coreógrafa sai de cena e observa a sua obra os músicos adquirem maior protagonismo. Neste espectáculo os músicos não são apenas músicos, eles são parte integrante da encenação sendo também, eles, actores do espectáculo. A relação da dança com a música directa que se produz é bastante forte, havendo por vezes interacção da coreógrafa com os músicos.

No âmbito da dança, o carácter experimental pode, também, residir em parte na forma como abordamos o espectáculo e interacção com o público. Existem companhias que produzem espectáculos para palcos de pequenas dimensões⁷ ou espectáculos em espaços não convencionais. Na segunda edição do Festival W.A.Y. de dança Mónica Calle transforma “pequenos cubículos impessoais em espaços de intimidade”, ela apropria-se de espaços de casas de banho públicas para palcos onde decorre a dança e onde o espectador é obrigado a passar para olhar.⁸

Podemos dizer que existem exemplos das várias vertentes da experimentação num espaço e diferentes abordagens de forma de vivenciar os espaços de um ponto de vista mais experimental e flexível. A sala de espectáculos no auditório de Tusquets revela uma abordagem a nível de flexibilidade de espaço, encontrando diversas soluções com sistemas móveis e, ainda, de aplicação de matéria, neste caso, a pedra. Ou no caso português da Casa da Música, no Porto, de Rem Koolhaas, onde encontramos soluções diversificadas pouco convencionais para espaços de exibição, mas que funcionam. Falamos de espaços de circulação, interstícios, que se convertem em



Fig. 11 Foyer Sala Suggia, Casa da Música, Porto



Fig. 12 Sala 2, Casa da Música, Porto

⁷ Dances for Small Stages, página electrónica

⁸ M.L. (2004, Janeiro). Espaços e Casas, Jornal Expresso, pp. 30-31

REUTILIZAÇÃO.
ABORDAR O
LUGAR

salas de espectáculo, ou a *Sala 2*, onde a ausência de cadeiras fixas permite uma maior flexibilidade do espaço, utilizado desde um espaço para concertos a sala de refeições. São exemplos de espaços musicais, experimentais, que podem funcionar de forma versátil.

Uma Reabilitação, ou como diz Inês Lobo uma Reutilização, permite a introdução da temática da integração de uma preexistência numa lógica de uma nova função, dando nova utilidade aos espaços de forma a responder às necessidades do tempo presente.

Manuel Graça Dias num texto crítico *É PORQUE QUEREMOS CONTINUAR* escrito para a publicação *Territórios Reabilitados* diz, “a ideia de utilidade prova-se nas arquitecturas que sólidas e bonitas nos continuam sempre a servir e ao que quisermos inventar” (2009, p.21). Desta forma ele expressa que ao reabilitarmos uma “arquitectura do passado”, será a sua escala e a dos seus espaços, a determinar os seus usos no presente, “de cela de monge a quarto de hotel, de refeitório a anfiteatro”. Assim não devemos definir um edifício pelas funções que desempenha, mas pela utilidade e usos diferenciados que foram tomando conta do espaço reinterpretando-os.



Fig. 13 Convento de Santa Maria do Bouro, Souto Moura, Braga

Analisando o convento de Santa Maria do Bouro, o arquitecto Souto Moura fala-nos de como é importante pensar como era o edifício anteriormente, perceber a génese e as várias intervenções a que foi sujeito, de forma a perceber como abordar a pré-existência. Ele afirma que “Quando se identifica um edifício com um século específico, a restauração deve ser feita tendo em vista essa poderosa identidade. Caso contrário terei de escolher um século (...) Tenho de construir um edifício próximo da cultura contemporânea e não faz sentido construí-lo seiscentos anos mais velho”⁹. Souto Moura abordou o edifício dentro de uma linguagem contemporânea utilizando as pedras locais disponíveis. A presença forte dos vãos como buracos na fachada,

⁹ Correia, F. (2003) *De conventos a pousadas (872-1997): a requalificação da função através dos tempos: (estudo comparativo)*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos. Lisboa:FAUTL

levou Souto Moura a interpreta-los como tal, com caixilhos quase imperceptíveis e vidro anti-reflexo, mantendo a linguagem e percepção que se tem do edifício (abordagem semelhante tem a Hospedaria Convento de Tibães, de João Carlos Santos). A nível do programa ele tenta adaptar a utilidade prévia dos espaços do convento às necessidades do tempo presente, quase em perfeita analogia, reabilitando a utilidade do espaço através de sua escala de conforto.

Exaltar do novo e distingui-lo do pré-existente pode ser encarado negativamente, como o deixar de uma marca da obra de determinado arquitecto, que se pretende destacar do edifício existente. No caso Souto Moura, não existe essa tentativa de afirmação da nova intervenção, mas sim vontade de ela se tornar imperceptível, numa lógica de continuidade do pré-existente, como podemos observar na sua reconversão do Convento das Bernardinas em Tavira, embora seja ele também um tipo de abordagem por vezes criticado.

Fernando Távora no Mosteiro de Santa Marinha da Costa fala de duas vertentes de recuperação da pré-existência, o conhecimento de evolução e valores “e uma consciência criativa na avaliação desses valores”. Aceita as intervenções anteriores e quando necessário “corrigindo (...) mantendo” com o objectivo de clarificar a leitura das diferentes fases de intervenção. À semelhança de Souto Moura, Távora afirma “as semelhanças e a continuidade” do que a diferença. O novo volume de cor avermelhado em comunhão com a envolvente, é quase como se fosse um novo acrescento feito “pelos frades do séc. XVIII”.

Algumas considerações do arquitecto Flávio Lopes explicam que arquitectónicamente a identificação de autenticidade, tem como base o conhecimento sobre múltiplos factores, estrutura do edifício, como esta foi pensada, vocação dos espaços iniciais (neste caso do convento), como foi pensado inicialmente, relação com a cidade, técnica construtiva, história do que lá se fazia, e assim perceber o que preservar, ou não, no edifício. Contudo, temos de ter em conta que esta visão do valor que se atribui depende de cada povo e sua cultura, sendo assim, o modo como olhamos para o mundo não pode ser parcial ou pessoal, mas sim imparcial e de abertura da nossa visão para um conceito de valor mais lato. Como disse o arquitecto Flávio Lopes “é património quando a comunidade o vê como património e faz qualquer coisa



Fig. 14 Convento Hospedaria Tibães, João Carlos Santos, Braga



Fig. 15 Mosteiro da Santa Marinha da Costa, Távora, Guimarães. Volume da adição

por isso”, não há por isso uma visão certa ou errada, mas sim diferentes tipos de visão.¹⁰



Fig. 16 Museu do Chiado, Jean-Michel Wilmotte, Lisboa. Passadiços, estruturas novas.

Na conferência “Do Museu do Chiado ao Musée D’Orsay: Projectos museográficos de Jean-Michel Wilmotte” conduzida pelo próprio Arquitecto no Instituto Franco-Português o arquitecto explica de que forma fez a aproximação ao projecto de reabilitação do Museu do Chiado. Começou por perceber e identificar elementos de valor a manter no edifício como os fornos e chaminés pré-existentes, que acaba por integrar na sua arquitectura valorizando-os. O museu é formado por um corpo central que funciona como “espinha dorsal”, como explica o arquitecto, permitindo acesso a todos os espaços. A entrada faz-se pelo convento através de passadiços que se assumem como uma adição ao espaço. Estes revelam grande ligeireza pelos materiais seleccionados, mas principalmente por se encontrar distanciado da envolvente, não tocando nas paredes. Com a preocupação de introduzir sempre que possível luz natural, o arquitecto projecta uma luz rasante que entra pelo tecto e escorre pelas paredes antigas até aos fornos, enaltecendo a sua importância no edificado antigo previamente desvalorizado.

É também interessante, para este trabalho, reflectir sobre intervenções em edifícios de carácter fabril, geralmente com uma presença muito forte nos locais onde se estabelecem, pela sua importância económica e histórica, para a população, moldando durante anos as vidas dos seus trabalhadores e habitantes. São edifícios marcantes, de épocas também marcantes, assim torna-se importante dar-lhes nova vida e novo uso, como elementos que voltam a dinamizar o local. Novos usos que se adaptam ao edifício, e o edifício a estes usos, através de novas estruturas que lhe são adicionadas, porém mantendo a linguagem de volumes e por vezes a organização interna. Assim, dois exemplos deste tipo de reabilitações, para usos culturais e de trabalho associado ao mundo artístico, temos o caso da Fábrica ASA em Guimarães, reabilitação do atelier Balonas e Menano, uma antiga fábrica de lençóis que agora se converteu numa “plataforma criativa, lugar de trocas, fusão e experiências, onde cada um

¹⁰ Seminários. WORKSHOP 005 - Património, FA-UTL, em Abril, 12, 2012

participa na reinvenção do passado”¹¹, projecto ao abrigo do Laboratório de Curadoria, de Gabriela Vaz-Pinheiro. Outro dos casos é a reabilitação da Escola de Arquitectura de Évora, projecto da arquitecta Inês Lobo, antiga Fábrica dos Leões, onde a arquitecta reutilizou estruturas pré-existentes, mantendo a imagem da fábrica, adicionando-lhe novas volumetrias que surgem em continuidade com o pré-existente, mantendo uma linguagem fabril, nos volumes e material metálico que os reveste. O carácter fabril e espaço interior dos edifícios industriais propícia, geralmente, alguma flexibilidade e versatilidade na adaptação do edifício a novos usos.

José Aguiar, em *Cor e Cidade Histórica* (2002), escreve sobre o tema do restauro e conservação do património ao longo do tempo. Até ao século XVIII era comum o reutilizar das construções disponíveis, recuperadas consoante a arquitectura e tipo de construção que se praticava na época. Porém, nesse século como escreve o autor assistiu-se a uma mudança de “consciência histórica acompanhada de uma mentalidade crítica” e, assim, uma noção de passado e presente. Com a revolução industrial surgiu uma “nova sensibilidade face ao património histórico” e ao citar Françoise Choay, percebe-se que esta nova visão originou que o monumento fosse interpretado como algo que tinha ficado no passado “un passé du passé” (Choay, 1992). José Aguiar dentro do tema “identidade perdida e identidade renovada” revela que a “qualquer elemento não racionalizável dentro da lógica industrial parecia não ter futuro”, desta forma o restauro e conservação não parecia ser uma opção válida de renovação e reconstrução. O autor assume que existe “um confronto teórico quanto à determinação de estratégias de intervenção” e considera que seria “ilógico” cristalizar a cidade não alterando a sua imagem e adaptabilidade, porém como diz o autor “A questão-chave parece ser o esclarecimento do grau de amplitude das possibilidades de interpretação histórica (...)” subvertendo a eventual arbitrariedade de decisão, tornando os projectos mais legítimos.

Com argumento para a legitimação de opção e contextualização com o lugar, José Aguiar (2002) refere-se ao estudo que relaciona território e

¹¹ Fábrica ASA. Acedido em: 03.03.2013. Disponível em: <http://www.fabricaasa.eu/>

linguagem arquitectónica realizado por Lenclos. Numa aproximação e continuidade com o lugar, Jean Philip Lenclos, elabora um estudo muito interessante para o entendimento e harmonia com o espaço arquitectónico ou não, ao compilar numa paleta cromática de cada local. Essa paleta revela as cores e materiais próprios do lugar, de forma a ser uma base para projectar respeitando a imagem do lugar, mantendo uma expressão visual e harmonia de um conjunto. Também João Pernão, faz referência a esta forma de trabalho quando experiencia a paleta de cores de um local, através da recolha de um conjunto de amostras as diferentes cores de várias substâncias, comparando-as com o sistema NCS (*Natural Colour System*).

Em forma de conclusão numa síntese entre percepção sensorial e reabilitação. Faz-se referência a Paulo Pereira, historiador de arte, remetendo-nos no artigo “*Lugares de Passagem*” e o *Resgate do Tempo*, para a questão de que o património imóvel (desde os monumentos, às paisagens e sítios arqueológicos) possibilita a evocação de uma “espécie de experiência de passagem” a nível sensorial de “passagens no tempo” e “passagens no espaço”. Esta sensação de “falha de tempo” entre nós e o monumento arquitectónico ou arqueológico, leva-nos a exercer um esforço de racionalização e abstracção de forma a objectivar o entendimento do monumento possível de reconstituir, obrigando-nos uma aproximação afectiva, pela sensação. “ (...)quanto menos *clássico* é o monumento, maior é a dimensão da nossa experiência de passagem, maior a estranheza,(...) maior a *aura* do monumento ou do sítio arqueológico”. Esta reflexão refere-se a monumentos não reabilitados, como refere o autor “que ali esperou por nós”, mas monumentos que se encontram “a meio caminho entre o nosso *real* e a *nova realidade*” que será construída e não reconstruída. O primeiro passo para essa construção da nova realidade, sem que o monumento perca a sua “aura” é a interpretação do monumento do sítio, interpretando-o, valorizando-o, conservando-o e preparando-o para uma “pequena dose de utilidade e interacção”.

Esses “lugares de passagem” constituem (...) máquinas do tempo, muito imperfeitas como é evidente, mas que os permitem olhar o passado e passar dele para o presente (...) ”

Paulo Pereira

Não há diferença entre uma pessoa que vê o mundo de olhos abertos de outra que pensa com os olhos fechados, porque mesmo de olhos fechados temos a atmosfera do mundo que nos envolve. (Arheim, p.13)

segunda parte

3. ATMOSFERA DA PERCEPÇÃO DO MUNDO

3.1 MEMÓRIA

A memória molda os sentidos, assim como os sentidos moldam a memória.

É primordial uma relação do homem com espaço, limitado ou não, e a sua vivência e experimentação, para que se dê um intercâmbio de informação. Por assim dizer o espaço com as suas características participa na formulação de lembranças, pelas sensações que nos cria, ao mesmo tempo que as memórias interiores, já adquiridas, participam na forma como os sentimos.

A nossa relação com a memória é algo muito forte da qual não nos podemos distanciar. Quando apreendemos, é à nossa memória que recorremos e às experiências que ela arquiva. Quando projectamos atmosferas é à memória que recorremos.

As nossas experiências do mundo, boas ou más, afectam a forma como absorvemos e integramos aspectos da realidade, no nosso mundo interior. É interessante perceber como os sentidos podem reavivar o mundo da memória. Por exemplo, o sentido do olfacto tem a capacidade de associar memórias muito antigas que não sabemos de onde advêm, mas que aquele cheiro nos faz sentir nostálgicos de alguma que não sabemos bem com o que se relaciona, apenas que quando o sentimos qualquer vivência do passado intensifica esta sensação presente. Podemos, também, observar o exemplo mais concreto da reacção ao mundo que vemos com a visão e que quase conseguimos tocar com os olhos, mas que a mão, o sentir com a pele não alcança, são apenas lembranças de vivências inscritas em nós.

A tarefa da arte e da arquitectura, em geral, é reconstruir a experiência de um mundo interior indiferenciado, no qual não somos meros espectadores.

(Pallasmaa, 2005, p.25)

Em arquitectura podemos perceber este intercâmbio entre memória que detemos ou obtemos, talvez de forma mais simplificada e, possivelmente, um pouco diferente da anterior, devido à participação de um sujeito exterior. Pelo que o arquitecto projecta na obra as suas memórias, a sua identidade,

surgindo assim transmissão de memória de um para se encontrar com a memória daquele que a experiencia.

A forma como o outro percebe o espaço é assim influenciada pela cultura e símbolos que produzem a sua memória. A vivência do espaço pelo corpo do sujeito produz sensações que são exaltadas por memórias antigas, ao mesmo tempo que outras novas se manifestam. É a nossa “identificação corporal” com o espaço, de que fala Pallasmaa, em *Olhos da Pele*, quando cita o poeta Noël Arnaud “Eu sou o espaço, sou onde estou”.

Para que a prática do projecto seja auxiliado pela memória é necessário registar e arquivar experiências na nossa mente provenientes da experimentação e isto é apenas possível, como anteriormente referido, com experimentação. Vivendo e absorvendo o mundo, como podemos ler em, *Memórias Imaginadas: para um ensino de projecto*, de Dulce Loução (comunicação pessoal, Dezembro, 2012). Neste texto a autora fala da importância de percorrer os espaços, para um melhor entendimento da sua realidade registando-os pela mente arquivando memórias. “É o modo como o som se repercute quando percorro o chão de uma catedral. É o cheiro de uma madeira numa velha biblioteca.” Viver é a “matéria-prima de projecto” (D. Loução, comunicação pessoal, 2012).



Fig. 17 Pizzaria Casanova, Manuel Graça Dias, Lisboa

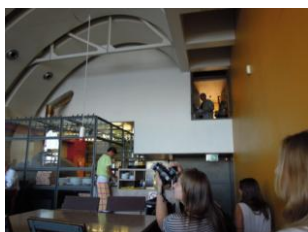


Fig. 18 Pizzaria Casanova, Manuel Graça Dias, Lisboa

Sentirmo-nos confortáveis com certas condições que percebemos no espaço, está provavelmente relacionado com a sua capacidade para suscitar memórias que ficaram guardadas no nosso campo mais íntimo e talvez com semelhança a atmosferas mais antigas. Estas últimas trazem qualidades espaciais que ficaram retidas na nossa memória desde que existimos, que conhecemos bem, e consequentemente quando boas, essas lembranças são a projecção dos espaços onde nos sentimos bem.

O restaurante *Pizzaria Casanova*, projecto do arquitecto Manuel Graça Dias, é a reabilitação de parte dos armazéns do Cais da Pedra, em Santa Apolónia. Este projecto revela a importância das lembranças na prática de projecto e lembranças da nossa vida quotidiana que a nossa memória retém que nos transportam num sentimento de proximidade ao espaço, porque nos identificamos com ela. Um dos objectivos do projecto é manter a proximidade com o mundo do trabalho que é o primeiro impacto com o espaço, “depois, não é uma sala de refeições [a fazer género] que encontramos, mas simplesmente uma [cantina], descontraída e prática.” É o retomar de imagens

que se relacionem com a memória e com o corpo que nos torna mais íntimos e próximos do espaço.

3.2 PERCEPÇÃO

É vago definir percepção, como diz Rudolf Arnheim em *Visual Thinking*, por “ apenas o que é apreendido pelos sentidos, num determinado tempo, quando estimulado pelo ambiente exterior”¹² (Arnheim, 1969, p.16), porque como ele explica, exclui o imaginário de uma pessoa, quando pensa de olhos fechados.

Percepção, memória e imaginação estão em interação constante
(Pallasmaa, 2005, p.64).

A percepção enquadra-se dentro do processo cognitivo de apreensão da realidade. A cognição é um processo que envolve a percepção sensorial (recepção), a memória (armazenamento) e processamento de informação (pensar aprender), operações mentais que respondem ao que se absorve em “material bruto” pela percepção.

Porém esta percepção baseada nos sentidos pode falsear. A imagem que recolhemos do nosso mundo, e só ao longo do tempo, com a informação recolhida é possível julgar uma percepção e detectar onde ela erra. Um exemplo bastante simples e comum é o de um objecto que parece ter uma dimensão menor ao longe. Esta consciência do erro da percepção dá-nos as bases para entender e organizar o equívoco que se pode gerar na percepção e repor a realidade do mundo para além da distância, consciencializando-nos de como a distância é um factor de distorção da percepção visual. Esta “capacidade activa” (Arnheim, 1969, p.16) que o homem tem do mundo onde vive, é o que em parte o distingue dos outros animais. O mundo que ambos percebem sensorialmente termina para uns animais nas suas capacidades passivas (de assimilação directa do mundo) e para outros, o homem, torna-se activa,

¹² Tradução do autor

integrando processos de análise como a observação consciente, método para ganhar mais conhecimento do mundo em que habita.

Conscientemente ou não, é importante referir que a cognição é a procura de conhecimento do mundo, por homens ou animais, não dependente da consciência e por isso não considerada como um processo mental de inteligência, como explica Arnheim. Contrastando com a sua entrada no dicionário que diz, “função da inteligência ao adquirir um conhecimento”.

Assim “operações cognitivas” são ingredientes, meios para a percepção. Este poder cognitivo não é inerente a uma capacidade mental nem ser consciente, todos os seres da natureza reagem a “material cognitivo”. Como por exemplo o girassol, que não retendo memória reage ao estímulo que os seus sentidos de percepção sensorial lhe emitem, reagem instantaneamente ao estímulo de forma não consciente.

Os seres humanos e alguns animais, avaliam a percepção como, algo o bom ou o mau através do recurso a lembranças de experiências anteriores, tomando decisões como forma de evitar perigos. Como diz Henri Bergson em *Matéria e Memória*, a nossa percepção é fruto da nossa consciência. Ele refere que evoca e compara as suas lembranças à sua percepção, clarificando-a, com vista à acção final (Bergson, 1999, p.209).

Por exemplo temos o caso de um gato que não detendo inteligência, pelo menos como a dos humanos, reage a estímulos sensoriais sabendo o que pode ou não pode fazer, isto porque ao longo do tempo foi assimilando conhecimentos e repreensões. E atingido pelo estímulo, que o lembra que não pode continuar, uma voz mais forte, por vezes para e volta para trás.

O hábito é apenas um modo desse poder fundamental. Diz-se que o corpo compreendeu e o hábito está adquirido quando ele se deixou penetrar por uma significação nova, quando assimilou a si um novo núcleo significativo .
(Merleau-Ponty, 1999, p.203)

Percebemos assim que as operações cognitivas, voluntárias ou não, são ingredientes da percepção sensorial sem necessidade de capacidade mental que só surgirá para dar respostas e formas de acção a este material em bruto, moldando as nossas respostas sensoriais.

A forma como percebemos o mundo sensorialmente depende das nossas capacidades de recolha de material do mundo que nos envolve, por assim dizer dos nossos sentidos. Podemos analisar os sentidos em dois campos, os conhecidos cinco sentidos (visão, audição, tacto, olfacto, paladar) que a renascença enfatizou e que, ainda hoje, erradamente são considerados por alguns como os cinco únicos sentidos que o homem detém, e outros talvez mais íntimos ao sujeito, que até podem não ter relação directa com o mundo naquele espaço e tempo. Estes sentidos como o exemplo do sentido de equilíbrio, orientação, dor cansaço, são comuns na nossa linguagem diária. Como diz João Pernão, em *A Interpretação da Realidade como Variação da Cor pela Luz no Espaço e no Tempo*, “estes são obviamente outros sentidos não formalmente assumidos pela generalidade das pessoas, mas já referidos por elas como tal”. Dos cinco sentidos visão e, também, a audição revelaram-se como sentidos socialmente privilegiados como refere Pallasmaa.

Inicialmente a descoberta do mundo pelo Ser Humano baseou-se no uso dos nossos sentidos de olfacto e audição desenvolvidos como principal ferramenta de movimentação e protecção de outros seres. Estes dois sentidos, importantes na descoberta do espaço, essencialmente no período nocturno, só mais tarde se associaram a um novo sentido, a visão, que se desenvolveu com a necessidade de desvendar os espaços no período diurno. A importância da visão era diferente da de hoje em dia, cheiro e som eram sentidos mais direccionados, menos distractivos, logo mais simples de absorver.

Actualmente a visão surge na sociedade como o sentido mais importante, que urge em primeiro lugar com o Renascimento, com o uso da perspectiva, e mais tarde com a expansão das imagens pela tecnologias. A constante absorção das imagens pelos sentidos pode levar à sua desvalorização e incapacidade de ver o mundo para além destas imagens. Quando expostos prolongadamente a que muitas vezes nem podemos seleccionar. “(...)quando sujeitos a estímulos constante os animais, até os mais primitivos, param de reagir” (Arnheim, 1969, p.21), assim, também a retenção de imagens não será tão relevante quando constantemente sujeitos a elas.

A visão não deixa de ser assim um sentido muito importante para o homem e para a arquitectura. A visão não é apenas um sentido que se extingue em si, como nenhum dos outros sentidos o é, mas é um meio que impulsiona

sentidos como o do tacto “os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e tacteis” (Pallasmaa, 2005, p.25) e isto é muito importante na prática de arquitectura. Sentidos encontram-se em constante interrelação.

Os olhos têm também o poder de servirem como uma aproximação ao sentido do tacto, podemos no extremo tocar os espaços e os materiais que os compõem quando os olhamos e analisamos, mas para isso é necessários tê-los experienciado previamente e, que as suas lembranças tenham ficado retidas na nossa memória. Se sim, é possível sentir o material com a mente.

Recorremos à memória e às sensações previamente armazenadas de relação do nosso corpo com aquele objecto. Uma analogia consequente do hábito “que faz com que as percepções actuais da visão, por exemplo, nos sugiram sensações possíveis do tato.” (Bergson, 1939, p.250). Quando olharmos em redor conseguimos, com a mente e recorrendo à memória, experienciar o mundo que nos rodeia fisicamente ou, apenas mentalmente sem no entanto lhe tocarmos.

A este nível da memória é também interessante ver que podemos imaginar e sentir um mundo apenas pela captação, de um cheiro que nos leva para outra dimensão, ou de um som, que nos reporta para um tempo no passado. Associamos, muitas vezes, sentimentos e emoções experienciadas no passado, a um determinado cheiro que reaviva esses sentimentos como se do presente se tratassem. Primo Levi, na primeira parte de *The Sixth Day and Other Tales*, “The Mnemogogues” (1990), demonstra que os cheiros têm importância na activação do espírito do passado, quando escreve, “the scent from this small bottle is enormously quicker in recalling to my mind (...) the particular state of mind of children (...) during the terrifying suspense before the first dictation test.”.. Talvez estes dois sentidos nos levem a memórias mais antigas, mais fortes, porque como diz Lucien Febvre, citado por Pallasmaa, “O século XVI não via, no início: ele ouvia e cheirava, farejava o ar e captava sons(Pallasmaa, 2005, p.24).

Visão, audição e também olfacto são sentidos de conhecimento e captação mais abrangente. São sentidos da distancia que conseguem captar sem o impacto directo do acontecimento, como diz Arnheim. Esta visão alargada possibilita uma percepção em contexto com tudo o que envolve o objecto

concreto pondo-o em perspectiva. Onde todos os sentidos alertas o despertam para a qualidade do espaço, não se cingindo ao que vê na imediata do momento. São sentidos que nos levam à procura, à vontade de chegar perto deles para os experienciarmos. Com a proximidade do corpo sentimo-los de forma mais forte e é por isso que de longe, através da distância os conseguimos ver com maior lucidez.

Pallasmaa cita MerleauPonty, para explicar a importância do nosso corpo na percepção do mundo. “[é] por meio de nossos corpos, como centros vivos de intenções...que escolhemos nosso mundo e nosso mundo nos escolhe” (Pallasmaa, 2005, p.38).

A visão não deixa de ser um dos meios mais importantes da percepção sensorial do mundo, quando apoiada pelos demais sentidos.

Em interação, os sentidos são uma fonte fiável de conhecimento e acção perante o real, suportado pela capacidade mental do homem e de alguns seres. Cada sentido é especializado numa percepção, mas não se extingue nela, porque sente a presença dos outros. É, assim normal que os sentidos comuniquem entre si como forma de partilha e enriquecimento mútuo.

SINESTESIA

Cheiramos, ouvimos, tocamos, sentimos com o paladar, vemos. Sentimos fome, sentimos curiosidade, vulnerabilidade e sensação de conforto. São os sentidos, estes e tantos outros, que formulam o que o espaço é para nós, como o corpo o vive e age com ele. Segundo Gage sinestesia é um “mecanismo psicológico involuntário em que duas sensações são desencadeadas pelo mesmo estímulo” (Gage, 1999, p.262) contrariando como ele refere, a doutrina clássica de Aristoteles, quando dizia que cada um dos cinco sentidos tinha a sua área de operação.

A memória que persiste nos lugares, que os define como singulares, persiste através de uma memória interna pessoal de reconhecimento do valor do lugar.

Esta memória advém da nossa experiência mais profunda do mundo.

4. ATMOSFERA DO LUGAR

O espaço que habitamos, produto e matéria da arquitectura é algo que está em constante devir. Em natureza não há espaços iguais e nem o tempo permite que eles assim se mantenham, iguais ao que outrora foram. Ao projectar para o espaço estamos sujeitos a tudo o que ele nos reserva, marcas do tempo, história, memórias, diversas condicionantes para as quais o arquitecto se deve manter atento.

4.1 INTERPRETAR O PRÉ-EXISTENTE

Sendo que todos os espaços se caracterizam por atmosferas e qualidades espaciais distintas, constrangimentos e possibilidades, não havendo no mundo naturezas iguais, nunca podemos pensa-lo indiferentes ao sítio onde o vamos inserir nem copiá-lo de um sítio para outro, não atendendo ao mundo que o rodeia. O exemplo de “(...)cidades que tentarem tomar uma forma pela imposição de um desenho unitário(...)” (Botta, 1996, p.94) levou à sua perda de memória e raízes, destruição completa da sua identidade. Por isso a obra deverá ter as suas raízes no terreno, base da sua forma, e suavemente tonar-se continuidade da sua memória e atmosfera, dialogando, segundo Mario Botta em *Ética do Construir*, com os outros elementos presentes.

Em *Da Organização do Espaço* (2006) Fernando Távora desenvolve os aspectos da organização do espaço e exprime a sua visão sobre a continuidade do espaço. Fala de uma continuidade e relação que se estabelece entre as diferentes partes do objecto, relações estabelecidas entre si, e o espaço que o envolve. O espaço organizado deve manter continuidade física e temporal com espaço anterior, que se vê reflectido na nova formalização. A continuidade de que nos fala Távora passa pela sedimentação de opções na organização do espaço realizadas por “homens de épocas diferentes”, a que dá o nome de participação vertical e uma participação horizontal, de relações que se estabelecem entre “homens de uma mesma época”, dimensões que condicionam o trabalho de quem organiza o espaço.

Quando projectamos para uma pré-existência podemos intervir numa lógica de continuidade, repetindo modelos existentes ou abordando o novo em contraste ou analogia com o pré-existente. No entanto, há ainda por vezes a tendência errada de por um lado, supressão total da sua memória ou por outro repetição do passado, e reconstruí-lo como anteriormente era. Porém, como diz Távora (2006), a última hipótese pode levar a uma utopia uma vez que estamos a recriar algo para um tempo diferente, sendo que o espaço e sociedade se modificam de forma irreversível, é ao que Távora chama de “marcha constante do tempo” (2006, p.19).

O objecto, através das suas características, qualidades e defeitos, transporta para o presente a herança das diferentes épocas, é porém a forma como estas condicionantes são abordadas, que proporcionam o seu, bom ou mau contributo, para a nova organização do espaço. Um processo de sedimentação que serve de base condicionante para futuras abordagens ao lugar. E por isso Távora define o espaço como “condicionado na sua elaboração e condicionante na sua existência” (Távora, 2006, p.22).

É por isso, importante manter uma lógica de continuidade de “participação vertical” no projecto, ela é a memória e identidade que reside no espaço, não fazendo para nós sentido trabalhar uma pré-existência edificada, se o que se pretende é anula-la. Porque todo o lugar para onde construímos se revela como uma pré-existência, é de maior importância para quem age sobre o mesmo, ter em consideração a memória que ele transporta.

E porque nos é esta memória e identidade do pré-existente tão significativa? Possivelmente por revelar o modo como cada arquitectura interpretou o seu tempo. A arquitectura reflecte a passagem do tempo, pelas marcas do passado que preserva, assumindo-se como “meio de transmissão às épocas seguintes, da forma e das opções que caracterizaram o passado.” (Duarte,R., Morais, J., Correia, P., Costa, J. & Cravo, J., 1999, p.141).

Em arquitectura as camadas vão-se sobrepondo ao longo do tempo. O passado serve de rica base e ponto de partida para o que é agora presente e que no futuro será também parte do passado. Assim, percebemos que é importante quando pensamos no presente estar também a tornar o objecto sustentável para os tempos vindouros, existindo fluidez entre opções do passado, presente e futuro. A “cultura do conservar” ao omitir a passagem do tempo, não favorece



Fig. 19 Convento de Santa Marinha da Costa, Fernando Távora. Recuperação do claustro, com enquadramento do antigo arco.

a renovação da civilização, e recuperação do edifício, ao nível das necessidades da sociedade presente.

É interessante perceber esta preocupação de, não simplesmente conservar, quando olhamos o caso do Museu de Arte Romana em Mérida, e Espanha, de Rafael Moneo. Esta intervenção, é diferente de muitas outras, quando procura recuperar parte do material da zona arqueológica como material de construção, em detrimento da sua exposição no museu. “ (...) não são os objectos que são deslocados para o contentor neutro do Museu, mas sim o novo objecto arquitectónico que vai ao seu encontro e os engloba como partes integrantes e activas.” (Cannatà, 1999, p.8).

“recupera os restos e ruínas do parque arqueológico, utilizando-os com partes de uma grande casa das memórias do homem” (Cannatà, 1999, p.8)

Ao projectar sobre o construído a cidade ou o objecto de arquitectura estamos a adicionar-lhe camadas de tempos diferentes, ritmos e estruturas novas, ela “enriquece-se com um novo signo e cresce através de um processo de estratificação” (Botta, 1996, p.93). Há por assim dizer, uma simples e natural continuidade, não é uma época mais importante que outra, porque todas exprimem realidades diferentes.

Carlo Scarpa, tem uma abordagem muito interessante no seu projecto do Castelvecchio em Verona. Neste projecto, Scarpa, marca o valor do pré-existente sobrepondo épocas de históricas e materiais que as protagonizam, com o cuidado de manter um espaçamento entre elas, dando o devido espaço para que cada uma represente o seu valor. Por exemplo, a forma como Scarpa abordou a fachada “como um bastidor” (Los, 1994, p.77) criando um plano interior, em vidro e de estrutura metálica, recuado da fachada original, que se relaciona com o interior e que acentua o desenho dos arcos góticos, deixando o espaço entre o antigo e o novo. É ainda importante a forma como em geral, a materialidade e as opções de intervenção, não pretendem ser uma afirmação do arquitecto, mas sim a tentativa de manter o edifício com a sua linguagem original, através de métodos e processos contemporâneos. Valoriza o que existe, introduzindo subtis alterações do pré-existente, como a deslocação da



Fig. 20 Museu de Arte Romana, Rafael Moneo, Espanha. “... recupera os restos e ruínas do parque arqueológico, utilizando-os com partes de uma grande casa das memórias do homem” (Cannatà, 1999, p.8)



Fig. 21 Castelvecchio, Carlo Scarpa, Verona, Itália. Fachada nova num plano recuado.



Fig. 22 Castelvecchio, Carlo Scarpa, Verona, Itália. Entrada com posição assimétrica na fachada, à semelhança do período medieval.

entrada assimétrica na fachada, a par da estrutura do plano de vidro recuado, marcando um novo período do edifício e reintroduzindo.

4.2 O VALOR DO OBJECTO E VALOR DO GOSTO

De forma a se perceber o que é essencial de preservar, é necessário em primeiro lugar, definir os critérios que servem de base a esta valorização. Como podemos definir o valor de um determinado objecto/obra?

Não existe apenas um modo exclusivo de apreciar e valorizar a obra, arquitectónica ou não, indiferente às alterações constantes do tempo, sociedade e subjetividade de quem a observa. É importante dar espaço às alterações de visão, “diversos modos de fruição e de interpretação correspondentes às diferentes personalidades de quem avalia a obra, e variáveis segundo as épocas” (Dorfles, 1989, p.16)

Arquitectónicamente a qualidade atmosférica que um determinado espaço retém pode muitas vezes não ter relação directa com o valor inerente do objecto, que pode ser inexistente, porém em conjunto com outras partes e características do espaço pode-lhe ser atribuído valor e vontade de preservar. Podemos ter algo com valor inerente e temos de valoriza-lo, como ao mesmo tempo podemos ter algo que à partida não transporte qualquer valor, mas que para nós seja importante preservar ou valorizar. Espaços que retêm uma atmosfera própria, filtrados à luz das especificidades interiores de cada observador, podem ser relevantes de defender, por conterem valor para o sujeito, fruto das experiências que já viveu.

A estratégia de preservação e reinterpretação do pré-existente pode ter, em suma como ponto de partida um valor inerente ao objecto ou exterior a ele, resultado de uma valorização intrínseca aos olhos de quem observa. Uma avaliação subjectiva da qualidade de um espaço, está assim intimamente ligada às questões do gosto, uma vez que derivam da memória interna de cada um, resultado das suas vivências.

“É pois neste sentido de recriação, que a memória como conceito que pressupõe a experiência, e que permite a recordação associada à avaliação

subjectiva” (Duarte,R., Morais, J., Correia, P., Costa, J. & Cravo, J., 1999, p.141) é partilhada e recriada adquirindo um nova dimensão”.

5. Criar a Atmosfera

Entender a noção de escala na arquitectura implica a mediação inconsciente do objecto ou da edificação por meio do próprio corpo do observador, e na projecção de seu esquema corporal (...)

(Pallasma, 2005, p.63)

A atmosfera que sentimos quando percorremos um lugar é algo que fica marcada na nossa memória. A percepção do espaço quando o percorremos, as sensações que sentimos. Ao visitar a aldeia palafita, na Carrasqueira, Rio Sado, é fácil sentir este poder da atmosfera. A luz. A luz que nas madeiras revela-nos a sua cor e textura, a paisagem, o som ou o quase silêncio, o odor que vem do trabalho com o peixe, a técnica de construção não quotidiana. A possibilidade de se andar acima da água, em maré cheia ou vazia. Tabuas de madeira horizontais criam percursos que nos conduzem por cima da água, troncos verticais limitam-nos lateralmente e protegem-nos, criando assim uma atmosfera acolhedora, de protecção. Três troncos, dois verticais e um horizontal, conformam a céu aberto uma entrada em analogia à nossa proporção. Uma sensação de liberdade, como uma passagem para um tempo e espaço que não é o comum, que não é quotidiano, que só o sujeito e a sua individualidade está a experienciar. Aquela atmosfera fica inscrita na memória, como uma boa memória. Terá alguma relação directa com o que se projectará no futuro? Não se sabe, mas as experiências vividas servirão de certeza como matéria para o futuro.



Fig. 23 Aldeia Palafita, Setúbal.
Pórtico



Fig. 24 Aldeia Palafita, Setúbal



Fig. 25 Aldeia Palafita, Setúbal

5.1 RETOMAR A PROFUNDIDADE DOS SENTIDOS

A falta de humanismo da arquitectura e das cidades contemporâneas pode ser entendida como consequência da negligência com o corpo e os sentidos e um desequilíbrio de nosso sistema sensorial

(Pallasmaa, 2005, p.17)

Muita da arquitectura nos últimos anos tem-se distanciando do mundo íntimo dos sentidos e baseado a sua prática na busca de imagens que ficam marcadas na nossa memória. Imagens arquitectónicas, de que se enchem as revistas, mas que podem nunca ter sido vivenciadas pessoalmente por quem as

folheia. É esta facilidade de acesso imediato e não interação com o espaço que ao mesmo tempo nos afasta dele, distanciando-nos da nossa percepção sensorial, da relação do nosso corpo com a arquitectura.

“As imagens são informações visuais, das quais se retiram informações de factos arquitectónicos. Mas não são uma descrição de arquitectura. É da experiência, da habitação dos espaços, que resulta a arquitectura.”
(Dulce Loução, comunicação pessoal, Dezembro, 2012)

A imagem mostra uma visão focalizada do olho do autor da fotografia, o que este quis evidenciar, ele restringiu a liberdade de movimento e ponto de vista do observador. A atmosfera do espaço, tempo, distanciamento e sentidos estão comprometidos. Não existe a experiência de estar no lugar.

Não experimentando os espaços, não só não construímos memória a partir das nossas experiências, como anteriormente referido, como também criamos lacunas na prática da arquitectura. O que não conhecemos, não percebemos e, por isso, se não experienciarmos espaços que se relacionem com o nosso interior não os poderemos compreender para depois produzir. A sua plasticidade como a luz projectada nas diferentes materialidades, som e eco, tudo o que ele nos faz sentir quando estamos dentro dele. Não estamos a perceber o espaço na sua totalidade se não percorrermos várias atmosferas que nos ponham os sentidos a funcionar em simultâneo. Assim fazer arquitectura a partir de imagens apenas, não pode ser visto como algo que substitua a sua vivência, porque não conhecendo os espaços que se relacionam com o nosso interior, não os conseguiremos transmitir apenas olhando as suas imagens, ou será pelo menos mais difícil, reproduzir a sua atmosfera de plasticidade

Existe muita arquitectura que se quer distinguir e ser uma “imagem memorável” de referência, tornando-se conhecida pela sua imagem evidente e não pelas qualidades de espaços e vivências que nos cria. Peter Zumthor, em *Pensar a Arquitectura*, quando descreve uma visita a um pavilhão de exposição fala sobre esta questão quando diz:

A composição nega o ângulo direito, procura um equilíbrio informal, uma arquitectura que parece dinâmica, simboliza movimento. O seu gesticular ocupa o espaço, quer ter efeito e ser visto. Para mim resta pouco espaço. Sigo o caminho sinuoso que a arquitectura determina.
(Zumthor, 2006, p.58)

Se apenas mantivermos o nosso conhecimento das atmosféricas dentro do âmbito das imagens, o que reproduzimos no mundo irá também reflectir essa falta de evocação dos sentidos. O distanciamento que trás a visão, a ausência de plasticidade e não relação com corpo, não permite criar a atmosfera do espaço. Ao preferirmos uma imagem em detrimento da percepção sensorial do espaço estamos a afastar da relação com a nossa mundo levando à consequente falta de densidade atmosférica na nossa arquitectura. Esta atmosfera de que falamos é a que apela aos sentidos, mundo das lembranças por via do trabalho da luz, matérias, odores e sons, do trabalho com o que o lugar em suma. Retomando a profundidade do ser. É muito importante que permaneça uma estreita relação com o nosso corpo através da nossa percepção das atmosferas na prática de arquitectura.

A construção e culturas tradicionais é orientada pelo corpo do mesmo modo que um passarinho dá forma ao seu ninho movendo o seu corpo.
(Pallasma, 2005, p.25)

Assim a arquitectura deve moldar-se pelo corpo, pelas suas necessidades do espaço e pela forma como sentindo-o, nos orientamos nele, pela luz, cor, matéria e estímulos não visuais, como o som.

Um exemplo de uma arquitectura que mantém uma próxima relação com o corpo é a arquitectura tradicional, que se forma tendo em conta o corpo e a sua instintiva e simples relação com o espaço. Relaciona-se, assim, com o conhecimento mais profundo do corpo e não apenas com a tentativa de impressionar pela sua imagem. Zumthor é um arquitecto que retrata muito bem essas preocupações nos seus projectos, articulando material, luz, sons e cheiros, como ele descreve por exemplo, em Serpentine Pavillion, Londres. Este projecto tem como objectivo, ser um espaço de contemplação e meditação, recorrendo a natureza, materiais, texturas, câmbio entre sombra e luz, chamando todos os sentidos à acção, não nos cingindo só à capacidade visão.

Para isso temos de criar uma arquitectura que evoque os sentidos talvez mais básicos e antigos do ser humano, de modo a intensificar o resultado da experiência sensorial (tacto, som, olfacto). É muito interessante perceber que as catedrais procuravam apelar aos sentidos dos seus crentes, como forma de os atrair e chamar à religiosidade. Pretendem captar a nossa atenção e comunicar com o crente, onde somos absorvidos pela sua grandiosidade, a par da

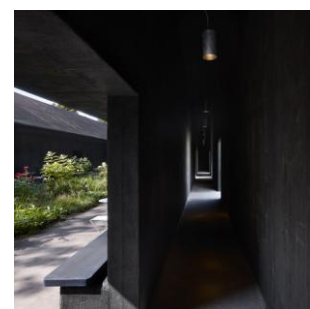


Fig. 26 Serpentine Gallery Pavilion,
Peter Zumthor, Londres, Inglaterra

reverberação sonora, amplificando os sons produzidos, e apelo ao olfacto com os incensos. Citando Blesser & Salter, em *Spaces Speak Are You Listening*, “(...) the visual vastness of a cathedral communicates through the eyes, while its enveloping reverberation communicates through the ears” (2005, p.3), recusando a ideia de que os sentidos trabalhem individualmente, dissociados uns dos outros.

A densidade atmosférica do espaço era conseguida como recurso sistemático, à iluminação, coada ou mais forte consoante a hora do dia e posicionamento dos vãos, aos incensos e cânticos, captando a atenção do público através de uma atmosfera de proximidade do mundo não material (dos sentidos) e assim alcançando a espiritualidade.

São exemplo, no presente, desse trabalho com os sentidos, arquitectos como Peter Zumthor e Steven Holl, entre outros.

5.2 PROJECTAR COM LUZ, COR E MATÉRIA

LUZ E SOMBRA

A luz tem uma grande importância para o ser humano, é ela que traz o conhecimento do real e a nossa percepção do mundo das formas das cores que o compõem. Tanto a natural, do sol, como a artificial trazem calor e conforto ao ser humano.

Nenhum ser vivo conseguiria viver privado de luz, ela acompanha-nos desde sempre, todos os dias nasce e desvenda de novo o mundo que, cai na escuridão e no campo do misterioso, quando ela desvanece.

A mudança de intensidade de luz, cor e posição, do dia para a noite e entre as quatro estações do ano, é o nosso relógio biológico. Esta alteração da luz, essencialmente do dia para a noite, reflecte-se na forma como vivemos e interagimos com o mundo, e em particular com a arquitectura, durante esses períodos. É por isso importante que as suas alterações de intensidade, posição e duração, sejam perceptíveis pelo ser humano, como estabilidade interior e conforto. A sensação de alteração da luz é muito importante a nível biológico e psicológico.

O ser Humano é apenas capaz de controlar e tomar partido das suas potencialidades, modelando os espaços que podem ser fortemente iluminados, ou pelo contrário, cobertos pela sombra. A arquitectura, através dos seus métodos e ferramentas, possibilita esse diálogo entre natureza, matéria e Homem. O arquitecto pode construir espaços banhados de luz directa, ou sentir a importância das sombras na arquitectura. É possível a luz ser moldada dentro de um espaço controlando-a. Pode incidir directamente ou ser quebrada, difundindo-se no espaço de forma homogénea. Mais ou menos iluminados, com mais sombra ou maior penumbra, cabe ao arquitecto criar volumes ou abrir vãos, controlando os efeitos de luz nos espaços que constrói. Recorrendo à sombra, por exemplo, conseguimos aumentar o contraste entre formas, definindo-as de forma mais precisa, intensificando a visibilidade das zonas mais iluminadas.

Quando projectamos um espaço a luz é um dos aspectos fundamentais para a caracterização do espaço. Consigo trazer a sombra e é também através desta associação que criamos a densidade atmosférica, a curiosidade de perceber mais do espaço que se encontra em penumbra. “A imaginação e a fantasia são estimuladas pela luz fraca e pelas sombras.” (Pallasmaa, 2005, p.44). Desta forma, na escuridão, a experiência é mais intensa e a desconcentração é menor, porque o olho não alcança a distância ou seja não dispersa a experiência do momento. As catedrais Medievais e muitos dos monumentos religiosos, são exemplos da grande importância da sombra, como forma de acentuar a luz que entra no espaço. A ambiguidade entre luz e sombra é uma forma de trabalhar e caracterizar o espaço, como orientação espacial e criação de intimidade nos espaços.

Tadao Ando no livro, *Tadao Ando*, fala sobre a importância da luz natural e das sombras na prática de arquitectura, focando o problema da perda da importância da sombra, para a luz homogénea nos tempos correntes. A luz natural desempenha um papel importante como ele refere “luz projectada na terra pelo sol distante - luz que varia em direcção, ângulo e intensidade, dependendo do lugar, da estação e da hora do dia – deu forma ao sentido que o Homem tem de espaço.” (Co, 1995, p.471)

O Panteão de Roma é um espaço totalmente encerrado, apenas iluminado por uma abertura na cúpula, não existindo qualquer outro vão



Fig. 27 Panteão de Roma, Itália

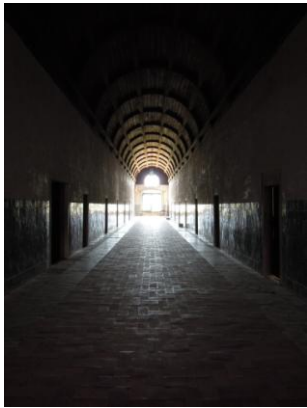


Fig. 28 Convento de Cristo, Tomar



Fig. 1 Zona Arqueológica da Morería, Mérida, Espanha

porém, como diz Rasmussen (2007), “não existem realmente sombras negras em parte alguma” porque a luz reflete nas paredes e materialidade do pavimento. Existe um controlo pensado do que se pretende da luz dentro do espaço, a abertura de outro vão para o exterior, dissiparia a intensidade de luz do único vão alterando, assim, a atmosfera da sala.

A escolha dos materiais é um das ferramentas de que arquitectura dispõe de modo a que a luz percorra difundindo-se, ou não, no espaço consoante o tipo de material e objectivo do arquitecto. Assim, quando se reflecte sobre como iluminar um espaço, tem de se ter sempre presente os materiais que o revestem e influenciam a forma como a luz se difunde no mesmo. Em arquitectura luz, material, cor e textura são factores de grande relevância quando se pensa em iluminar, proporcionando a difusão, absorção ou até modificando a luz. Uma superfície pode adquirir uma tonalidade colorida depois de receber uma luz projectada numa superfície de cor, ou um material sofrer diferenças de tonalidade e expressão dependendo do seu tipo de acabamento e forma como está iluminado. Como diz Pernão (2012), no seu trabalho de doutoramento, *A cor como forma do espaço definida pelo tempo*, “O espaço visual é constituído de corpos que reflectem a luz e é através da cor que os sentimos”. Nós não vemos luz, apenas vemos a sua reflexão nos materiais e objectos que nos rodeiam, que se tornam num meio para o prolongamento de luz para zonas mais profundas do espaço.

Existem duas formas de iluminar um espaço, naturalmente e artificialmente, sendo que o pensamento, quando projectamos, tem de as ter em conta em simultâneo, acrescidas do valor dos espaços em penumbra, que primam pela ausência de luz, definindo espacialidades e ambiências arquitectónicas.

Projectar com a luz é um trabalho que não entra apenas no final do projecto, ela acompanha o projecto desde o início. Como diz Zumthor, em *Atmosferas*, “pensar o edifício como uma massa de sombras e a seguir, como um processo de escavação (...)” (Zumthor, 2006, p.61). A iluminação que acompanha o projeto é uma forma de definir várias funções e tempos de ocupação dos indivíduos no espaço, por exemplo – uma luz quente (fim do dia) é uma luz acolhedora e calma (onde somos levados a permanecer durante mais tempo), já uma luz fria e branca (início de dia) desperta os corpos, aumentando

a sua actividade. Ao iluminarmos um espaço, directa ou indirectamente, criamos também sombra e assim definimos volumes e configuramos o espaço.

Sendo os tipos de iluminação e níveis de iluminação necessários distintos para cada espaço e sua função, é importante trabalharmos a luz de acordo com as especificidades do local. Este doseamento de luz, natural e artificial, pode ser de ambiência, para espaços de circulação que necessitam de menos iluminação, ou luz localizada, que se traduz numa luz de trabalho local, pontual, mais intimista, cómoda e confortável.

Na faculdade de Arquitectura de Évora, Inês Lobo recorreu-se da luz para criar ambiências nos espaços, iluminando-os de forma não directa por exemplo nas circulações, ou pontuar de forma mais intensa com um chamamento para ir desvendar o espaço.

Uma vez que, como tivemos oportunidade de referir, a luz natural tem um grande impacto no Ser Humano, é interessante perceber que quando a luz artificial, se assemelha à luz natural, na sua ausência, através do seu posicionamento e alteração de intensidade, o conforto humano é maior.

A luz artificial nos lanternins da Biblioteca da Universidade de Aveiro é uma forma interessante de utilização de luz artificial na arquitectura. De noite a luz artificial apodera-se do lugar da luz natural e cria-se uma continuidade de sensação como se continuássemos a ser iluminados por uma luz que vem do exterior.

“A luz é a acção, a cor a reacção e a matéria o meio.” (Pernão, 2012, p.44) é ela, a luz, que dá vida à arquitectura e conforma os seus limites.

Quando pensamos sobre a cor não a podemos isolar, ou pensá-la por si só, pois ela depende de muitos factores, que sem eles ela não existe. A cor necessita do observador, da luz e da matéria, para se traduzir numa sensação, “a cor é uma sensação” (Törnquist, 2008, p.203). Sensação que se gera a partir da incidência de raios de luz na matéria e que por ela são reflectidos, com maior ou menor intensidade, consoante a sua “disposição” para reflectir determinados tipos de raios (Pernão, 2012). O observador, activo, procurar captar e estar atento a estes estímulos para produzir as suas respostas sensoriais. Assim, percebemos a cor, apenas se a luz incidir nos materiais e objectos, projectando os limites da forma, pela cor que ela reflecte.

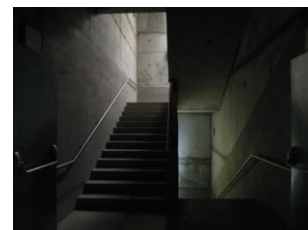


Fig. 30 Faculdade de Arquitectura, Inês Lobo, Évora. Núcleo de acessos.

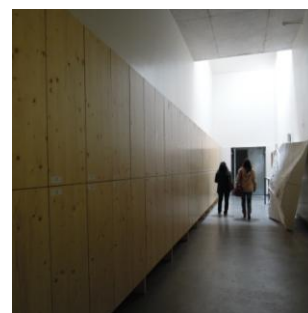


Fig. 31 Faculdade de Arquitectura, Inês Lobo, Évora.



Fig. 32 Biblioteca Universidade de Aveiro, Siza Vieira

É a cor que gera os espaços e que os desvenda, pois tudo o que vemos é limitado pela cor, e desvenda escuras ou claras, são elas que definem as formas do mundo que percebemos, da natureza, e assim do espaço que limitamos.

A nossa percepção e interpretação do mundo, tem como já tivemos oportunidade de referir ligação com o nosso mundo interior, lembranças e experiência. A forma como nos sentimos no mundo, quando em contacto com certas cores, é muito pessoal. A certas cores podemos associar experiências e estados de espírito diferentes, muitas vezes inconscientemente. Quando por exemplo a cores como laranja, vermelho, associamos vibração e excitação, e em contrapartida a cores mais escuras associamos calma, é porque temos lembranças da vida dentro do útero materno. Quando o ambiente era em tons de vermelho, iluminado pela luz exterior, sentíamos mais sons e vibrações, de noite com menos luz e ruído, o ambiente era mais escuro (Pernão, 2012, p.61). A estreita relação dos nossos sentidos com as cores pode ser, assim, conseguida por via de associações cromáticas, e desta forma estabelecendo relações íntimas com o Ser Humano.

A cor é algo que se deve analisar, não só a partir da percepção que o homem tem dela, associada às suas memórias, como também ao nível da sua relação com o campo físico que a envolve. Sendo que a cor é o resultado de incidências directas e reflexões de luz tem, por isso, de ser vista em contexto. Segundo João Pernão, existe um conjunto de variáveis para a percepção da cor no espaço visual, que influenciam o modo como as percebemos¹³, e um outro sobre como a cor pode ajudar na qualificação do espaço arquitectónico, como base para a modelação dos seus espaços. Assim, existem nove características que devem ser tidas em conta quando projectamos, para que o nosso corpo se relacione com a arquitectura.

¹³ Anteriormente, referidas no Estado dos Conhecimentos, tópico da Luz, cor, matéria, espaço, sentidos e sinestesia.

cores (...) que se adequam a veicular determinada sensação pela sua capacidade de protagonizar a descrição sensorial de um espaço específico.

(Pernão, 2012, p.156)

Em primeiro lugar **conforto e ergonomia**, visa perceber as relações de conforto do homem com o espaço. Utilizando o exemplo da cor branco, percebemos que muitas vezes é de uso incorrecto em determinados espaço que se querem de concentração. O branco é a cor que mais reflecte luz, sendo por isso uma superfície branca mais cansativa para o olhar contínuo. Em espaços de concentração os materiais devem ter um brilho controlado e de pouco contraste cromático, tornando o espaço mais calmo, uma vez que evita a “utilização excessiva e consecutiva dos músculos que produzem a abertura e fecho do diafragma da pupila” (Pernão, 2012, p.153). É assim importante num espaço que concentre muito da nossa atenção, não usar cores fortes ou muito reflectoras, mas optar por cores suaves, que não provoquem encadeamento. Quando a escolha é o branco, este pode tender para um branco quente, permitindo na mesma a distribuição equilibrada de luz. De forma a trazer conforto, podemos ainda associar a utilização de materiais que pelas suas cores ou texturas nos sugiram bem-estar, como as madeiras.

Clareza de comunicação é o segundo tópico e faz-nos entender como é possível através de um material reforçar os objectivos da arquitectura, como acentuar ou atenuar encontros entre o novo e o pré-existente, pelo contraste ou continuidade do material. Ou mesmo servindo como orientador de percursos no projecto. Associado a este, podemos enquadrar a terceira variável, **adequação psicológica**, que tem em vista a percepção do espaço através das reacções do utilizador à cor. Podemos utilizar assim a cor para, criar sensações de proximidade ou distanciamento, organização do espaço e orientação, ou ainda, de forma a intensificar outros sentidos. Estas sensações, relativas à cor, intrínsecas ao sujeito, proporciona-lhe estados de espírito e formas de reacção. A cor deve ser assim utilizada em conformidade com as sensações pretendidas para um determinado espaço. Como diz João Pernão, ambientes muito cromáticos não devem ser utilizados em zonas para longa duração, mas podem ser utilizados em zonas de acesso, circulações, cafetarias, átrios, locais de pouca duração (Pernão, 2012). Torna-se importante para o ser humano, esta alteração de cores e intensidade lumínica, quebrando a monotonia.

Outra característica importante é a **afirmação estética** das opções de projecto, como referência cromáticas ou materiais que se repetem no projecto com um mesmo objectivo, de continuidade. Por exemplo, uma cor da envolvente natural que é replicada no interior do projecto.

O quinto tópico é a **identidade**, que se caracteriza por conceder uma personalidade específica ao espaço, diferenciando dos seus semelhantes, destacando como um elemento mais importante, uma entrada, uma escadas ou outros elementos. Este tópico relaciona-se, também, com a orientação espacial distinguindo elementos com cromatismo ou material diferente que nos indicam o caminho a seguir ou por onde entrar, num ambiente que ao nosso entendimento se apresenta confuso, clarificando-o.

A **adequação morfológica, tipológica, histórica e cultural**, é a sétima variante, e atende a pressupostos de conformidade entre o período do edificado e os materiais e soluções adoptadas. Para que as soluções não sejam desadequadas, devem ter por base uma análise histórica e técnica do objecto em causa, condicionantes do modo de intervir.

De seguida falamos da forte **relação entre interior e exterior**, aqui a cor pode estabelecer uma relação de continuidade ou distinção pelo contraste entre “um interior e exterior”. Podemos ter uma cor no exterior que pela sua reflexão se projecte para o interior e se torne parte do espaço.

Finalmente, e não menos importante, a **relação entre espaço e tempo**. O passar do tempo em arquitectura pode ser marcado, pela luz que entra num espaço, marcando um ritmo de aproximação ou distanciamento do objecto, ou pela introdução de uma cor que nos dá uma sensação de maior aproximação ou afastamento, realçando ou não o sentido de profundidade. Podemos com este meio perceber um tecto com um pé-direito mais baixo do que na realidade tem, ou, ver um corredor menos profundo do que realmente é. É o erro da visão de que se falou anteriormente. Com este objectivo, introduzimos uma cor mais escura para baixar a altura de um tecto, ou uma cor mais clara quando a intenção é ampliar o espaço. Meios de contornar os efeitos indesejáveis de um espaço ou de enfatizar as suas características localizando “o nosso corpo na envolvente” (Pernão, 2012, p.183).

A luz e cor na arquitectura desempenham um papel de destaque sendo capazes de definir espacialidades. São parte integrante do projecto de arquitectura, possibilitando a criação de sensações distintas dentro de um espaço, transformando-o. Cor não pode funcionar sem luz, e luz não pode funcionar sem sombra, por isso quando projectamos uma, estamos inevitavelmente a pensar na forma como as outras influenciam o espaço, e assim conseguimos-lhe transmitir um carácter de individualidade. Cor e arquitectura desde sempre estiveram em comunicação, “parecem ter pertencido uma à outra desde o início”¹⁴ (Heifenstein, 1997, p.6). A cor pode gerar muitas possibilidades arquitectónicas, como direccionar, orientar, criar conforto, reduzindo altura, no fundo dar vida aos espaços pela cor que as matérias reflectem.

Em Lisboa, na Escola Braamcamp Freire, com estudo de cor de João Pernão, podemos também observar que os materiais e as suas cores desempenham um papel fundamental na arquitectura, métodos para a organização espacial, pela marcação de acessos verticais, iluminação do espaço interior através de técnicas de captação de luz, conforto interior ou destacamento de um determinado espaço. Quando entramos percebemos um conjunto de lanternins que no seu interior estão pintados de amarelo. Quando iluminados pela luz solar estes têm uma grande presença no espaço reflectindo a sua cor amarela intensificando a experiência da luz no espaço. A escola é um exemplo das variáveis postas em prática, como é o exemplo da relação entre interior/exterior, pela reflexão no interior de vários espaços de cores pintadas no exterior ou elementos naturais que vislumbram para o interior, tornando-se parte dele.

A reabilitação que Fernando Távora faz no Mosteiro de Santa Marinha da Costa é um exemplo da boa adequação do material ao projecto. A cor utilizada na adição protagoniza uma harmonia de contraste com tons naturais da paisagem e uma harmonia de adjacência com alguns elementos da mesma cor do espaço pré-existente, um vermelho cor de tijolo, pré-existente no



Fig. 33 Escola Braamcamp Freire, Lisboa. Escadas, com iluminação que reflecte cor para o betão das escadas, marcando o acesso vertical



Fig. 2 Mosteiro Santa Marinha da Costa, Guimarães

¹⁴ Tradução do autor



Fig. 35 Convento de Cristo, Tomar. Acesso iluminado por luz rosa, leva-nos a querer descobrir o porquê daquela cor.

Mosteiro, como podemos ver nesta porta em harmonia com a densidade do verde da vegetação. Em arquitectura as cores têm uma forte ligação com o local e quando não estão em harmonia com a envolvente, podem diminuir a energia do lugar (5-09).

É interessante perceber, por exemplo no Convento de Cristo, como uma cor, através da incidência da luz se pode prolongar, pintando outros espaços que lhe são contíguos. Estamos no interior e vemos um outro espaço, exterior, fortemente iluminado. O que nos separa dele é uma passagem estreita com uma luminosidade rosada, que se prolonga até ao espaço interior. A luz que sentimos faz-nos querer descobrir de onde vem aquela cor, e percebemos que é a cor da pedra com a luz natural reflectida.

A cor actua em profundidade alterando os nossos sentimentos e percepções.

(Zennaro, 2010, p.73)

MATÉRIA

Esta matéria que compõe e dá corpo à arquitectura, tem um papel essencial na percepção da cor, pela luz que lhe incide. É através das suas texturas, cor, brilho que conseguimos criar qualidades arquitectónicas, como referimos anteriormente.



Fig. 36 Convento de Cristo. Reflexão de luz em maior profundidade com materiais mais polidos, como o azulejo, e materiais claros.

Quando se fala em materiais é importante pensa-los em relação à sua textura visual, à forma do toque, cor, e também, como se revelam na presença da luz, como diz Zumthor “colocar materiais e superfícies, propositadamente à luz e observar como reflectem”. Trabalhados de forma polida, claros ou escuros, ou com determinado tipo de acabamento, como azulejo vidrado, são uma ferramenta usada pelo arquitecto para difundir a luz para espaços onde a iluminação é mais fraca ou inexistente. Em contrapartida, Rasmussen (2007) diz, ao citar Frank Lloyd Wright, que o emprego de materiais rústicos ou ásperos, por exemplo, aumentam a escuridão no espaço, reflectindo menos luz.

O processo de selecção e trabalho da matéria deve ser cuidado tendo em conta o modo como ela projecta a luz e se dá ao toque. Um mesmo material trabalhado de diferentes formas, tem possibilidades inimagináveis. Uma pedra por exemplo, com os seus múltiplos acabamentos pode-se transformar em realidades totalmente diferentes, assim como quando exposta a condições de luz ou temperatura diferentes nos vai parecer menos ou mais acolhedora.

Um material, pelas diferentes sensações que provoca no observador, torna-se um elemento essencial para comunicar de que forma este deve agir no espaço. Se sente maior conforto será um lugar de permanência, se for um ambiente mais frio e amplo, será talvez um lugar onde se sinta menos confortável, uma zona de passagem. Assim, recorrendo aos materiais e às suas propriedades visuais, de temperatura e sonoras conseguimos criar ambiências variadas num mesmo espaço.

Visualmente um mesmo material pode dar ao espaço um aspecto mais pesado, se for trabalhado para ter um acabamento rugoso, ou torna-lo visualmente leve, se for polido. A percepção de conforto ou desagrado que temos a nível visual, é tão importante como o contacto físico com a matéria. Apenas conhecemos uma textura visualmente, porque já a experienciamos em algum momento da nossa vida. Através do sentido do tacto, se fecharmos os olhos, conseguimos entender uma superfície em maior profundidade, pois reduzimos as nossas fontes de distração, focando as qualidades do toque do material. A pele é o órgão mais sensível do corpo e, por isso, a sensação do toque nos é tão próxima. Sentimos mais conforto com materiais com temperatura semelhante à do nosso corpo, como a madeira, e mais desconforto com materiais que rapidamente aquecem ou arrefecem. Se consideramos um material polido, como um seixo rolado, percebemos que estas marcas do acumular do tempo no material também se associam à nossa existência directamente, criando uma sensação de bem-estar. Neste caso, a sensação de passagem do tempo pela matéria, leva o humano a relacionar-se e vivê-la mais intensamente, por proximidade às suas próprias lembranças do mundo natural. As associações entre toque e densidade psicológica que se criam, no interior de cada um nós, são parte da energia que, reciprocamente, a atmosfera do espaço nos transmite e nós lhe transmitimos a ela, pelo significado que atribuímos às lembranças.

[o] desgaste atemporal tornou-se uma imagem de boas vindas e hospitalidade
(Pallasmaa, 2005, p.53)

A Escola Braamcamp Freire é também neste contexto, um elemento interessante de análise. Nela trabalhou-se de forma cuidada as texturas dos materiais que incorpora. Existem umas escadas pintadas a amarelo, que no interior são polidas e mais brilhantes, reflectindo a luz que as ilumina, mas que

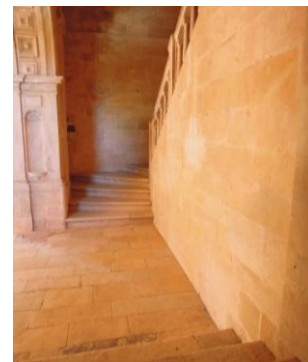


Fig. 37 Convento de Cristo, Claustro Principal, Tomar. Percebemos que a cor deriva da reflexão de luz no material, (zona contígua ao espaço da fig.32), transportando a sensação de luz colorida para os espaços adjacentes.



Fig. 38 Convento de Cristo, Claustro Principal, Tomar. Matéria de construção, calcário rosa.



Fig. 39 Pousada Cidadela de Cascais. Volume denso e pesado do forte, contrasta com a leveza da reabilitação do espaço exterior do forte com uma superfície mais polida.



Fig.40 Mosteiro de Alcobaça. Pavimento em pedra, polido pelo desgaste do tempo.

por fora expressam rugosidade, assim como um casco que reveste um interior por desvendar, numa associação a tantas coisas do mundo natural.

O material, é no caso do Castelvecchio, em Verona, um recurso importante para a experimentação do espaço. Scarpa junta no pavimento um material nobre, como a pedra Prum em faixas transversais, que marcam a passagem do tempo quando percorremos o espaço, a outro de menor carácter como o cimento (ver fig7). Em parte podemos considerar uma contradição ao que diz Rasmussen, sobre a dificuldade que um material menos nobre tem em se relacionar com uma pedra, por exemplo, um material mais nobre.

Em arquitectura o conforto que associamos a um espaço, tem também relação próxima com a forma como o som se propaga nesse ambiente que habitamos. Podemos tornar um edifício mais calmo e através de materiais mais absorventes, menos reverberantes e assim obter maiores níveis de absorção de som e conforto em zonas que se pretendem mais acolhedoras. Ao andarmos em pavimentos com materiais de diferentes graus de maciez, conseguimos perceber que certas matérias podem sugerir maior vulnerabilidade, por emitirem sons mais elevados, como o mármore, e outros mais macios, que emitem menos som. Porém quando andamos em cima de terra ou pequenas pedras de mármore e pressionamo-las com a força do corpo, emitimos igualmente elevado, mas mais absorvido pela forma como a pedra foi trabalhada. Esta relação de conforto sonoro, que partilhamos ao percorrer este tipo de pavimento, pode ter relação também com o facto de sentirmos proximidade aos sons familiares da natureza. Viver sem som pode portanto ser uma experiência um pouco só.

SOM

“Nós experienciamos os espaços, não apenas vendo-os, mas também ouvindo-os”¹⁵. O som surge nos espaços como um elemento essencial na

¹⁵ Blesser, B. and Salter, L.-R. Spaces speak are you listening. Acedido em 19 Jul. 19, 2012 disponível em: <http://mitpress.mit.edu/books/spaces-speak-are-you-listening>

criação da atmosfera, tal como a visão, porém tem a capacidade de se conectar com o mundo interior do humano, de forma mais forte. Acentuando esta importância, Pallasmaa refere que para tonarmos as nossas experiências mais intensas, acabamos por omitir o nosso sentido da visão “fechamos os olhos enquanto dormimos, ouvimos música ou acariciamos nossos amados” (Pallasmaa, 2005, p.43)

Projectamos com luz, cor e matéria criando os espaços onde o som se reflete. Fazendo uso destas ferramentas da arquitectura, pensamos os espaços a partir de um determinado tipo de som que se pretende, dando vida a uma ambiência que se quer transmitir.

Tal como a luz, o som, pode ser de incidência directa ou indirecta, reflectida nos materiais que compõe o espaço. Quando reflectido, o som ganha intensidade e torna-se mais forte por ser de natureza ondulatória (João Pernão, comunicação pessoal, Julho 2012). Esse som que recebemos do espaço, é também o que lhe dá vida, é o reflexo das nossas acções no espaço, os passos, as vozes, a natureza e o quotidiano. Muitas vezes o som é um sinal de como interagir com os lugares que habitamos. Eco e o som em geral são experiências que unem as pessoas de forma generalizada, funcionando como coesão social. Espaços sonoros que proporcionam ambientes íntimos ou públicos, para grupos de pessoas, intervindo ao mesmo tempo de forma pessoal e profunda em cada um de nós.

É interessante observar que na escuridão não conseguimos medir o espaço com os olhos, mas com os ouvidos, percebendo a distância do nosso corpo às superfícies. Pelo seu eco conseguimos medi-lo, contudo não com toda a veracidade porque a presença de materiais e objectos pode omitir certas dimensões do mesmo. Ouvir na escuridão leva-nos à imaginação e à capacidade do ouvido esculpir o espaço “no interior da mente” (Pallasmaa, 2005, p.47), de o compreender, dá-nos também uma relação de proximidade e sensação de tempo, a quarta dimensão, de que fala Bruno Zevi em *Saber Ver a Arquitectura*, que nos transmite uma maior percepção do espaço.

Arquitectura tem o som como matéria essencial para a caracterização dos espaços. Criar ambientes com som ou silêncio, influencia o modo os sentimos, e consequentemente nos relacionamos com eles. Medimos o espaço pelo som que ele transmite (pela reflexão dos sons na matéria que o compõe) e

assim o modo como os devemos de habitar, por exemplo, um pavimento de entrada/recepção em mármore indica-nos uma vivência característica de uma zona pública (Blessner & Salter, 2005, p.3), pelos ecos que as pessoas produzem a andar ou falar, contrastando com espaços de matérias absorventes que associamos a zonas mais privadas (carpetes e tecidos de acesso aos quartos de um hotel, por exemplo). A forma como o nosso corpo se relaciona com estes, tem influência em experiências passadas. Sensações de calma que sentimos ao percorrer um espaço mais silencioso, ou conforto e sentido de direcção, quando ouvimos um eco. Sentimos a intensidade do som e percebemos a proximidade do som e consequentemente da nossa proximidade da acção. O som é assim, uma dimensão importante na natureza, como medida do espaço e tempo.

Oiçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e como estes estão fixos.

(Zumthor, 2006, p.29)

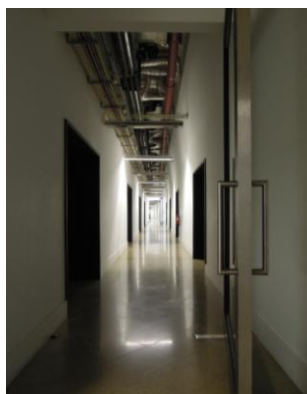


Fig. 41 Escola Superior de Música, Carrilho da Graça, Lisboa. Corredor de acesso às salas de música onde o som ecoa.

João Luís Carrilho da Graça ao falar sobre o projecto da Escola Superior de Música, explica que era importante para ele que a música não se contivesse apenas aos espaços para a sua prática, mas que habitasse os corredores, com o som dos instrumentos a percorrer o espaço. Criar esta atmosfera de espaço habitado pelo som, sem comprometer as qualidades acústicas e “isolamento conventual e sonoro de cada espaço”, é conseguido pela sua construção maioritariamente em betão. Acusticamente cada uma dessas salas tem dimensões de altura e largura diferentes, como meios para criar espaços para diferentes usos.

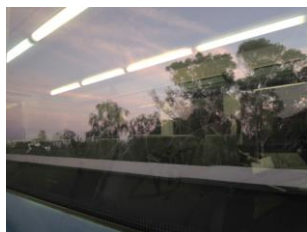


Fig. 42 Interior da carruagem, viagem de comboio. Som e ambiente interior diferente da realidade exterior.

Ouvir é uma forma de captar e sentir a realidade de uma paisagem, composta também ela por elementos físicos e som (Blessner & Salter, 2005, p.335). Muitas vezes vivemos em ambientes, em que a realidade interna difere da exterior. Quando viajamos numa carruagem de comboio, vivemos o tempo com um ritmo diferente. A velocidade, a temperatura interna e som constante, difere do momento em que, parados na estação com as portas abertas absorvemos a calma, o ar que entra, o som do vento, olhando janela fora já em andamentos estamos conscientes desses dois mundo.

Todos os edifícios, habitados ou não, têm o som dos nossos passos ou do vento (Zumthor, 2006), sugerindo experiências que nos afastam ou acolhem fazendo-nos sentir acompanhados de forma inconsciente. Tal também acontece com o conforto generalizado que sentimos ao ouvir a chuva, que muitas vezes nos acolhe e que não temos consciência disso, dizemos apenas que a gostamos de ouvir.

Sentir o som pode representar uma experiência passiva, quando inconsciente, ou activa quando o ouvimos com uma intenção ou simplesmente estamos despertos para ele. Muitas vezes ouvimos som nos edifícios, que nem nos apercebemos que os estamos a ouvir.

Concluo, esta segunda parte, com a frase, “o espaço sensível terá como dimensões as dimensões da arquitectura que o configura” (Loução, 2007). Assim, a arquitectura dispõe de ferramentas que permitem manter o contacto entre o observador e os seus sentidos, mantendo-se próxima da esfera íntima do ser humano, porque quando estimula a percepção sensorial, está a associar-se a memórias de experiências passadas.

“Visual and aural meanings often align and reinforce each other”

(Blesser & Salter, 2005, p.3)

Num silencioso e suave entardecer

*Vislumbro ao longe, a forma indefinida
Que se aproxima já para me envolver
Num exótico perfume cheio de vida!*

*Afirmo já o olhar e julgo perceber
Sedutora imagem bela colorida
A indicar-me caminho a percorrer
Na ação constante de graça prometida!*

*Perpassa agora um som divino repousante
Dum eco triste, longínquo, harmonioso...
Que do Éter faz de mim parte integrante...*

*Procuro um jardim de luz silencioso
Onde a minha alma feliz e exuberante
Seja do Universo, um traço luminoso!...*

Por um grão de luz, Maria Fernanda Diniz Martins

terceira parte

6 CONTEXTUALIZAÇÃO

O capítulo que se segue é o capítulo onde procuramos fazer a contextualização do projecto. Numa primeira fase procuramos incidir nas características e breve contextualização do local fundamentais para as decisões que foram tomadas a nível do projecto, explicando os diferentes factores que nos levaram a esta forma de interpretação do espaço e do objecto a reabilitar. Após este enquadramento, procederemos a uma explicação aprofundada das várias decisões projectuais que levaram à formalização do objecto, onde exploramos os meios e ferramentas que contribuíram para a elaboração deste Centro Experimental de Percepção Sensorial.

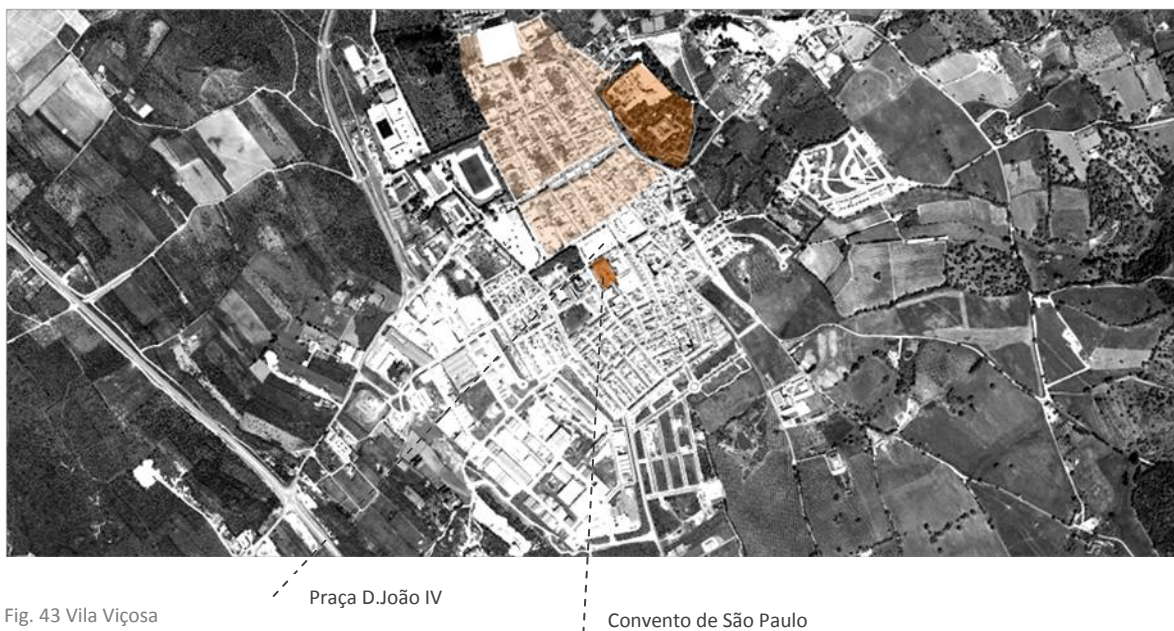


Fig. 43 Vila Viçosa

Praça D. João IV

Convento de São Paulo

6.1 ANÁLISE HISTÓRICA

Vila Viçosa tem uma história que remonta há muitos séculos atrás, ao período pré-romano tendo sido habitada por diversos povos até à sua romanização e povoada até aos dias de hoje. Foi em 1270 que D. Afonso III concedeu carta de foral à Vila, que outrora conhecida como Vale Viçoso

certamente pela viçosidade das suas terras, passa a ser denominada Vila Viçosa. Porém só no período quinhentista esta vila ganha maior relevância a nível territorial com a criação de novos eixos de simetria, e marcação de quarteirões que se formalizaram respeitando as pré-existências. Portanto podemos observar três fases de desenvolvimento da vila, período medieval, ensanche quinhentista e, finalmente, o período de intervenção do Estado Novo.

Impulsionado pelo período de evolução quinhentista, que incitou a um conjunto novo de alterações e edificações na vila, surge o convento de Nossa Senhora do Amparo, mais conhecido por São Paulo, datado de 1590/97 ano de início da sua construção. Erigido em terrenos doados, pertencentes à Ordem do Bem-Aventurado de São Paulo, cedidos aos Paulistas de Vale Bom, da Congregação dos monges da Serra d'Ossa, em 1588. Frei Martinho de São Paulo foi o fundador da nova casa construída com as doações e esmolas dos seus devotos. Pensa-se que esta primeira fase de obras terá sido concluída em 1620, porém há indícios que a parte da Igreja ou alguma capela provisória possa ter sido terminada algum tempo antes, por volta de 1593. O edifício foi assente na zona sul da vila sobre os seus muros, junto à estrada de acesso ao Alandroal, num terreno doado pertencente a parte do rossio público, e outra parte extra-muros também ela doada ou vendida. Era o segundo grande convento de Vila Viçosa. No início do século XVIII o edifício sofreu uma segunda fase de construção e melhoramentos dirigida pelo frade José Gralho, verificando-se a edificação do claustro, da portaria e da sacristia geral, da casa do capítulo e de uma adega, obras finalizadas provavelmente pelo ano 1716. Depois de extinguidas as ordens religiosas, foi teatro em 1835 e quartel entre 1835/36, tendo sido profanada em 1864. Iniciou-se um processo de decadência do edifício que representou o reaproveitamento dos seus materiais para outras construções, como foi o caso do levantamento do pavimento de mármore do claustro. A importância dada ao edificado pré-existente na altura era muito diferente, e por isso, necessário relativizar os modos de abordagem ao edificado. Desta forma observamos no início do século XX à destruição parcial do claustro e reaproveitamento do seu mármore também para uma outra edificação. Em 1921 o convento foi vendido à sociedade Fabril Alentejana (SOFAL) que a adaptou às suas necessidades industriais, levando a cabo obras estruturais.

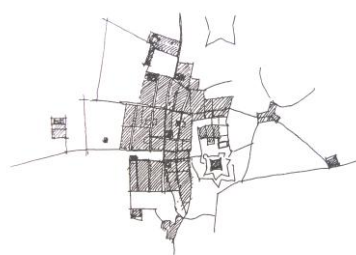


Fig. 44 Vila Viçosa, durante ensanche quinhentista

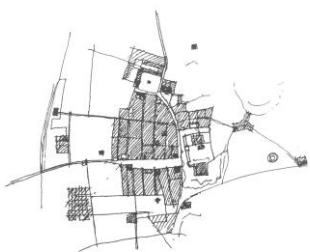


Fig. 45 Vila Viçosa, durante período do Estado Novo



Fig. 46 Fachada Noroeste do Convento, com vista para a Praça D. João IV.



Fig. 47 Claustro antes da sua destruição parcial

6.2 ANÁLISE FÍSICA E SENSORIAL DO CONVENTO



Fig. 483 Vila Viçosa, zona envolvente do Convento

O convento implanta-se no terreno adjacente ao rossio Largo D. João IV, partilhando com este a sua fachada noroeste, no limite do centro histórico no extremo sul da vila, numa zona onde o declive é ligeiramente acentuado, a sua fachada sudoeste está voltada para a Rua do Convento, onde existe uma urbanização recente. A massa construída é predominantemente horizontal de dois ou três pisos destacando-se duas chaminés cerâmicas do período fabril. Actualmente o que resta do edifício do convento original é o volume da igreja a noroeste e parte do claustro bastante destruído. Persistem, também, algumas estruturas construídas no período de funcionamento da fábrica integrando um outro volume horizontal, ligado ao altar-mor, a sudoeste e outras edificações a nascente. As coberturas são sempre em telhados de uma, duas, três ou quatro águas. Todas as fachadas são rebocadas e pintadas de amarelo e em algumas partes rematadas por cornija e cantaria de beirada, embora em certos locais terminem em empena. Por vezes são rematados por cunhais de silhares de cantaria aparente e percorridos por embasamento, como é exemplo o volume da igreja. O pavimento no interior do conjunto é em terra, em tempos com um claustro em mármore. A planta da igreja é em cruz latina, com apenas uma nave e com capelas intercomunicantes, transepto saliente e capela-mor com deambulatório com claustro adjacente. Na sua fachada, voltada para o rossio, é



Fig. 49 Presença do Convento na Vila



Fig. 50 Fachada noroeste, voltada para a Praça D. João IV

perceptível a distribuição interior da igreja e o seu volume do transepto, destacam-se ainda dois arcos de mármore agora emparedados, mas que outrora eram abertos sem gradaria dando acesso a um alpendre que acolhia e albergava os peregrinos ou descaminhados, e a torre sineira. É possível nesta fachada distinguir pela presença de cantaria em mármore os vãos originais dos que foram abertos posteriormente e concluir que, possivelmente, só os vãos dos últimos pisos da nave, ultimo vão do transepto e os dois arcos se assumem como aberturas originais da fachada. A zona mais baixa corresponde ao deambulatório onde os vão abertos são de construção posterior. O volume que se liga à capela-mor revela-se também de algum interesse uma vez que se constrói em continuidade com o claustro, incorporando parte da sua arcada e encerrando o espaço de forma coerente.



Fig. 51 Pórtico encerrado



Fig. 4 Claustro destruído, apenas fachada noroeste e sudoeste, permanece completas



Fig. 53 Nave dividida por piso industrial. À esquerda capelas laterais encerradas

Ao percorrermos os espaços interiores e exteriores apercebemo-nos das potencialidades e valor dos espaços a nível sensorial. A atmosfera que encontramos no local que queremos preservar ou outras que nos são importantes recuperar do passado pela sua ambiência ou lógica funcional.

A entrada actual do convento de São Paulo faz-se pelo lado da Rua do Convento, próxima da massa verde arborizada, correspondente ao lado que se encontra mais distante e mais próximo da extremidade sul da vila, facto que se revela como algo interessante de preservar, uma vez que possibilita um maior relacionamento e abertura a zonas mais desvalorizadas e recuadas da vila criando passagens e eixos de interligação a essas zonas, e consequentemente maior fluxo de circulação.

Ao entrarmos no complexo deparamo-nos com um grande vazio em terra batida, um claustro que à partida nos parece inacabado, mas que na verdade foi destruído, surgindo a necessidade de limitar de alguma forma aquele espaço devolvendo-lhe alguns limites.

Numa primeira visita ao local sentimos uma certa indefinição a nível de hierarquias e dificuldade em interpretar as entradas e comunicações entre os espaços. Contudo, ao explorar o espaço tivemos acesso à nave da igreja dividida por um piso de natureza industrial, encerrada para o transepto. Os três arcos presentes e cada lateral dão acesso às seis capelas laterais existentes, três do lado esquerdo com acesso pelo claustro, encerrando-se para a nave e as restantes do lado oposto, a uma cota mais baixa estreitando em largura. Este desnível de

cotas concretizado por necessidades funcionais da fábrica, torna-se muito interessante pois permite criar um outro espaço distinto destacado do espaço central da nave por esta diferença de cota de cerca de dois metros. A partir da nave temos acesso apenas à zona do antigo alpendre, um espaço com elevado pé-direito em abóbada cruzada, de construção cerâmica, com dois arcos também em abóbada cruzada configurando os dois arcos de mármore da fachada que se vira para o rossio. É um espaço algo sombrio, apenas iluminado por dois pequenos vãos.

Através do claustro temos ainda acesso ao piso superior do convento onde podemos aceder a dois espaços. Um por cima da zona do antigo alpendre também em abóbada de aresta, iluminado por uma luz mais difusa que entra por dois vãos que se viram nordeste com ampla visão para a vila e castelo, e o outro, com uma zona exterior limitada por paredes que dá acesso ao nível superior da nave. Este último é também muito interessante porque nos aproxima da abóbada de berço da nave e é percorrido por seis aberturas não muito grandes mas profundas, três de cada lado viradas a noroeste e sudeste, que iluminam o espaço de forma não muito intensa.

Pelo piso superior da nave, acedemos à zona superior do transepto, dividido em três pisos e iluminado por vãos a noroeste, resultando numa iluminação homogénea e não muito intensa. Depois desta sequência de espaços iluminados de forma homogénea temos visão, a um nível superior, da capela-mor dividida do transepto por uma fileira de três arcos em cada um dos três pisos. É um espaço que contrasta com os anteriormente percorridos por se caracterizar por uma iluminação bastante forte, proveniente dos vãos que se abrem a poente ao nível zero e no nível superior do deambulatório, que nos dão uma perspectiva bastante diferente da capela rasgada por três níveis de arcos correspondentes aos níveis do transepto. As diferentes transformações que o convento sofreu modificaram a zona da capela-mor, possibilitando-lhe outros pontos de vista, níveis diferentes de visão para o seu interior, alterando o modo como a experienciamos.

O espaço que envolve a capela-mor, o deambulatório, é uma zona também interessante de abóbadas em aresta com um pé-direito mais baixo



Fig. 54 Capelas laterais a cota inferior. Entrada de luz de Norte



Fig. 55 Pórtico encerrado para a Praça



Fig. 56 Abóbada da nave



Fig. 57 Vista do altar para o transepto

apenas com acesso pela capela-mor ou directamente para o exterior, mas dentro dos muros que limitam o convento.

É importante referir que todo este conjunto é iluminado por uma luz intensa de sul, devido à parcial destruição do claustro.



Fig. 58 Terceiro nível do transepto

7 PROPOSTA



Fig. 59 Espaços de destaque, em Vila Viçosa

7.1 ESTRATÉGIA PARA A VILA

Vila Viçosa é actualmente uma vila ao que podemos perceber com necessidade de algo que a estimule a ser mais percorrida, e vivida não apenas por quem a habita mas, também, por quem a visita. Está próxima de uma grande estrutura de pedreiras de extracção de mármore, algumas delas já desactivadas, mas de grande beleza, com possibilidade de serem dinamizadas e se integrarem na dinâmica da vila. Na vila existem três amplos espaços públicos, o Paço Ducal, em frente do Paço Ducal, a Praça das Laranjeiras, a mais movimentada da vila que se abre para o castelo, e a Praça D. João IV, adjacente ao Convento de São Paulo. Esta praça revela-se menos cuidada que as outras, e

embora se vire para o mercado, encontra-se numa das extremidades da parte antiga da vila e isso provavelmente cria-lhe algum isolamento.

Neste contexto, sentiu-se que seria importante e a faria sentido, como opção de projecto reabilitar o antigo Convento de São Paulo, como forma de reabilitar também a praça e a vila em geral, prolongando a intensidade de fluxo público misturando-o com a escala mais habitacional desta zona da vila.

Procurou-se uma proposta dinamizadora da vila, que a revitalizasse, criando novos usos que apelassem ao percorrer dos espaços, à procura do que a vila nos tem para oferecer. Delinearam-se, assim, alguns elementos de realce, e que uma vez adaptados a novos usos, gerassem o convívio e participação das pessoas da vila e exteriores a ela. Assim, depois de uma análise numa fase de grupo concluímos, que Vila Viçosa, conhecida pelo seu mármore, tem uma estrutura de pedreiras muito interessante que não mantém nenhum contacto directo com a vila. Elas surgem como um elemento significativo na paisagem e por isso achámos, que seria interessante incorpora-las na proposta, prologando este eixo unificador de fluxo público dentro da vila para zonas mais exterior, a partir de um corredor verde, que ligasse os espaços importantes de desvendar. Uma proposta cultural que aproximasse a vila do convento e as pedreiras à vila e convento.



Fig. 5 Percursos verdes de ligação entre os vários pontos de interesse da vila. Convento e pedreiras marcados com x

Assim, uma das ideias a nível urbano, formulada numa fase de grupo que se pretende manter, seria proporcionar nestas pedreiras locais de espectáculo associados ao edifício do convento, através de percursos verdes arborizados. No caso deste projecto teriam funções destinadas a outros espaços de exibição experimentais, em continuidade com as funções exercidas no edifício do convento. E teriam o mínimo de intervenção, sempre estruturas ao ar livre, de forma a experimentar o espaço como ele se nos apresenta.

Assim, e sendo a música uma actividade que ficou enraizada em Vila Viçosa, desde o tempo de D.João II¹⁶, propomos reabilitar o convento num espaço experimental de música e dança, onde tanto os habitantes como os seus

¹⁶ D.João II, amante de música e compositor, deixou uma grande herança a nível musical em Vila Viçosa.

visitantes pudessem entrar e experienciar os diversos espaços. Um espaço de ensino e prática de música e dança, aberto à população. Um espaço não formal que interessasse e apelasse tanto a leigos, como a profissionais destas artes, um espaço de troca de informação e aprendizagem. Era assim importante criar espaços de livre circulação, em que as pessoas, ao percorre-los, fossem guiadas, pelo som que os instrumentos ou movimentação dos corpos projectam, apelando à sua experimentação.

Com o objectivo de dinamizar a vila, propomos também a reabilitação da Praça D. João IV, como um eixo/espaço público de movimento e interesse, de ligação entre uma zona da vila mais antiga, ao convento e a periferia mais recente. O que se pretende é retirar o estacionamento excessivo que existe transformando a praça, que tem uma morfologia inclinada, em duas espécies de palcos nivelados que servem de espaços de exibição, e prolongamento para a vila, das actividades que se desenvolvem no convento. A praça passa a servir a vila nas suas variadas possibilidades, como espaço de espectáculo, exibição ou comércio, retomando o seu valor inicial e importância na vila.

7.2 ESTRATÉGIA PARA O CONVENTO

Este complexo está dividido em duas partes uma de carácter mais privado, e outra mais pública. À zona mais pública de livre acesso correspondem salas de exibição e estúdios de música e dança, associados a zonas técnicas como balneários e bastidores e espaços de armazenamento. Este espaço público engloba ainda uma livraria/loja, uma sala de pesquisa/leitura, recepção e espaços informais de circulação que podem ser de estar, treino ou exposição. O elemento central comum ao espaço público e privado é a cafetaria, que serve ambos, e serve também a vila. Na zona privada, a ideia seria criar estúdios de dança, música, e um conjunto de pequenas celas/alojamentos, com copa comum, de apoio para quando fossem alugados por períodos de tempo mais prolongados.

Tanto a zona pública como a privada têm acesso a espaços exteriores que servem de palco de exibição, para música e dança, que correspondem na zona pública ao claustro do Convento e na zona privada a um novo espaço a céu aberto.

PROGRAMA

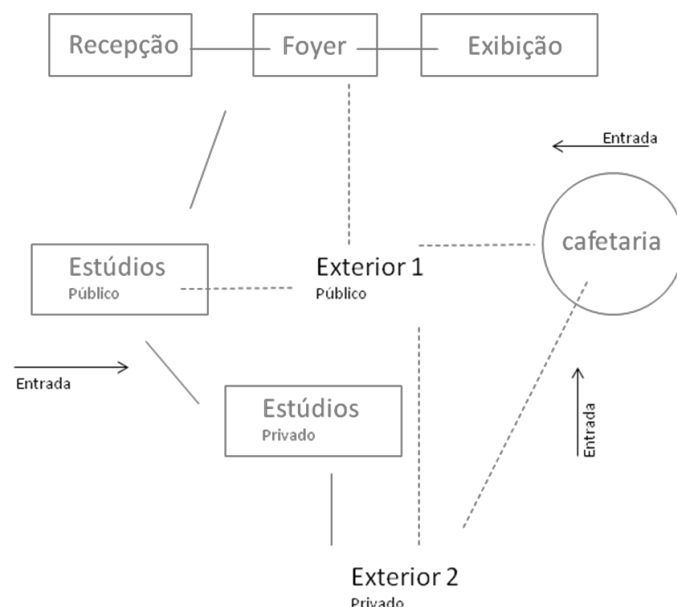


Fig. 616 Organograma

Neste projecto procura-se responder aos objectivos enunciados, de proximidade do utilizador à arquitectura, através de atmosferas que apelem à percepção sensorial do espaço que habitamos. É um edifício em que o som, permeável no espaço, desempenha um papel essencial, apelando ao nosso sentido profundo da audição. Desenvolveu-se como conceito um projecto em que o som dos espaços fluísse para os espaços adjacentes, e este fosse mais ou menos intenso consoante a aproximação do utilizador, comunicando com ele. Com o objectivo de aumentar a experiência sensorial, procurou-se trabalhar a permeabilidade sonora para as zonas de circulação, adjacente as zonas de produção de música, entre espaços de música e dança, porém mantendo as necessidades de isolamento acústico dentro das salas de prática de música, com a intenção de que esta permeabilidade favorecesse a relação entre música e dança, proporcionando outras formas de abordagem a cada uma das artes.

ABORDAR O CONVENTO

(...) o desafio projectual foi o de tentar fazer dialogar o novo, com as diferentes partes do contexto.

(Botta, p.73)

Para que um edifício antigo se mantenha activo e útil para a sociedade é necessário adaptá-lo aos novos ritmos e usos da vida contemporânea, assim é

essencial proceder a um conjunto de adaptações que passam por, conservar, modificar, substituir, demolir ou construir. Neste caso, o pré-existente foi sujeito a algumas subtrações e adições, de forma a responder ao programa e objectivos da proposta.

O que se pretende com esta intervenção, não é, torná-la num objecto de afirmação, mas de continuidade com o pré-existente. Uma proposta que tem em vista a continuidade com o anterior, e não a ruptura, através de volumes com pouco destaque no exterior, simples e depurados, tornando-a quase imperceptível.

O terreno original onde se vai integrar o programa, contém uma diversidade de edifícios de épocas diferentes, do Convento e Fábrica, que detêm maior ou menor valor. A parte mais antiga do conjunto, mais próxima do centro da vila, tem uma das suas frentes para a Praça D. João IV e corresponde também, à parte mais preservada do convento. Este volume agrupa-se a um outro, já em parte do período da Fábrica, formando um L, unido no interior por parte do conjunto de arcos que permanecem do claustro original. Os outros volumes, do período fabril, que fazem parte do conjunto, organizam-se separados do edifício do convento e representam parte das subtracções que se desejam efectuar, cedendo espaço aos novos volumes e novas circulações, uma nova permeabilidade. Retomando alguma autenticidade, uma vez que estes, no nosso ponto de vista, não se revelaram de interesse para esta proposta e, não contendo valor patrimonial, optou-se por eliminar. Propõe-se, ainda, restituir algum sentido ao claustro encerrando-o, porém de forma permeável.

Importa manter ao máximo o inicial conjunto do Convento, que abrange, a nave, o altar, capelas laterais, arcadas do claustro e o volume fabril unido ao convento, e que através das suas formas simples encerra o espaço interior. As duas grandes chaminés são, também uma marca significativa na paisagem de Vila Viçosa e na imagem do edifício, são um dos elementos mais fortes da presença da Fábrica, vista pelo exterior.

As fachadas do convento, imagem do edifício para o exterior, sofrem o mínimo de intervenção, recuperando-se, ao mesmo tempo, alguma da lógica inicial e autenticidade do edifício. As novas aberturas que surgem nestas fachadas, mesmo encerradas com vidro, assumem-se como simples ausências



Fig. 62 Parte original do Convento



Fig. 63 Volumes a manter a mais escuros Subtracções mais claras

de matéria à semelhança do que acontece no caso de Santa Maria (2-07). Os novos vãos são executados consoante as necessidades interiores de uso, assim como o fecho de alguns vãos do período fabril. Optou-se por se manter abertos todos os vãos originais do Convento, e também alguns posteriores, do período da Fábrica, que servissem as necessidades actuais.

Os novos volumes pretendem marcar uma continuidade com o pré-existente integrando-se no terreno como se do antigo, fizessem parte. Outro dos objectivos seria tentar resolver o problema da excessiva densidade de construção de uso habitacional, que nos parecia pouco interessante, criando um volume que fosse a continuação da fachada sudoeste do antigo conjunto, encerrando, porém de forma permeável, o espaço interior do convento, restituindo-lhe alguma identidade e ao mesmo tempo, servindo de barreira visual do interior para o exterior.

Interiormente, retomou-se o sentido do deambular, no espaço reservado ao deambulatório, e de certa forma, ainda que menos permeável, procurou-se retomar a característica da igreja de permeabilidade visual para o altar e para o tecto em abóbada da nave, perdida pela actual compartimentação do espaço.

IMPLANTAÇÃO NO LOCAL

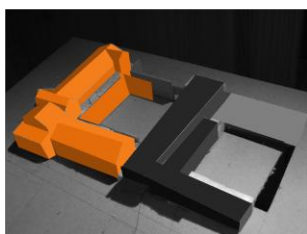


Fig. 64 Nova volumetria a preto

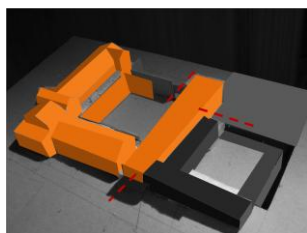


Fig. 65 Áreas públicas a cor de laranja., privadas a preto. Acessos ao exterior a vermelho.

O interior organiza-se através de dois pátios, um que serve a zona pública (mais relacionado com a prática de música), retomando a ideia de claustro perdida através de um volume central suspenso que o limita e separa de outro pátio, semi-privado, associado aos estúdios de dança privados.

Na primeira figura ao lado, os volumes cor de laranja correspondem aos edifícios originais que se mantêm, e a preto, correspondem aqueles que se pretendem adicionar. Os novos volumes, como podemos perceber, fazem o encerramento dos pátios para o exterior e, também, entre um e outro, através de dois volumes centrais um elevado e outro ao nível do solo. O lado maior que dá para a Rua do Convento encerra e permite a privacidade do espaço interior.

O conjunto está dividido em duas zonas, como já tivemos oportunidade de referir, a zona pública que na segunda imagem corresponde aos volumes cor de laranja e uma privada correspondente aos volumes negros.

Propõe-se com esta divisão, usar as estruturas de maior dimensão do Convento para as vivências de carácter mais público e próximas da vila, enquanto que, as partes privadas se aproximam da sua atmosfera mais privada.

O acesso pode ser feito de forma livre durante o dia, permitindo a permeabilidade de circulação, de uma rua para a outra, funcionando como local de passagem e possível paragem na cafetaria, onde se pode ouvir o som da música no espaço. Acedemos ao exterior do claustro por três acessos privilegiados (marcados na imagem a vermelho), que nos conduzem e direccionam para o interior dos volumes. Existem, ainda, outras entradas directas que correspondem a, uma entrada de serviço para a zona de bastidores, uma entrada de escala reduzida para o núcleo privado (ambas pela Rua do Convento), e finalmente, uma outra de acesso à zona coberta do claustro, que se processa pela rua que dá também acesso à cafetaria, mais próxima do centro da vila.

A cafetaria (fig.65), é o núcleo central do projecto, servindo de ponto de interligação e convergência de todos os espaços do conjunto, funciona em horário nocturno como cafetaria/bar. Central no projecto, localiza-se mais próxima do centro da vila, sendo o local ideal para o encontro e troca de experiências, entre as diversas actividades e habitantes.

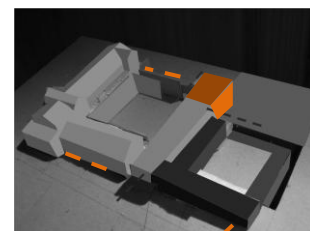


Fig. 7 Cafetaria a cor de laranja. Acessos da rua directamente para o interior coberto.

8 PROJECTAR COM LUZ, COR E MATÉRIA

Pensar a construção dos espaços, privilegiando o uso de materiais locais que apelassem à memória da vila e do edifício, foi importante desde início, de forma a não omitir a presença de diferentes épocas da sua evolução, evitando, assim, a ruptura com o passado. Valorizou-se o uso do mármore, abundante na região, estruturas metálicas que ligam novo e antigo, e revestimento em argamassa pigmentada (por pigmento mineral) do edifício pré-existente, com o objectivo de reconstruir um certo princípio de adequação de utilização dos materiais às superfícies construídas.

Desde cedo foi importante oferecer o espaço à comunidade, pensar na fruição e fácil acesso dos espaços interiores e exteriores. Permitir o usufruto dos espaços exteriores e pátios pela comunidade revela-se uma das maneiras de atrair o público curioso pelo desvendar do espaço interior. Assim, pensou-se em projectar entradas para o interior do complexo marcadas por pavimentos em mármore contrastando com a calçada, de acesso ao claustro, para a rua em contraste com a calçada, chamando as pessoas para o interior do edifício. Percursos em mármore branco de Vila Viçosa, com acabamento amaciado, que nos conduzem ao interior do claustro. Um deles prolonga-se até à Rua do Convento, o outro até à praça D. João IV, mais próxima do centro da vila, marcando a entrada pela rua paralela à anterior.

Pela Rua do Convento percebemos uma faixa de mármore (amaciado) que vem do interior do conjunto, a fachada tem uma reentrância que nos acolhe, a passagem fica estreita e conduz-nos, numa atmosfera mais sombria, por baixo de um volume que nos leva a um claustro iluminado a céu aberto. O pátio do claustro não é encerrado por completo para o exterior, permitindo transparência entre interior e exterior, porém é delimitado por este volume elevado. O espaço sem construção, deixado pela ausência do claustro a sudeste, é também assinalado pelo pavimento em marmorite (tem com inerte o mármore igual ao que reveste e marca a zona da entrada no transepto, de granulometria pequena, e ligante no mesmo tom do mármore), de granulometria pequena, que marca o percurso das arcadas. Conduzidos pelo pavimento em mármore entramos no claustro, luminoso, marcado por uma chaminé cerâmica, da época fabril, integrada e reflectida num espelho de água, e



Fig. 67 Percursos em mármore, a sépia.



Fig. 8 Marcação do Claustro original por pavimento em marmorite e nas zonas onde não existem arcos por ausência de cobertura (excepto do lado onde existem dois arcos, coberto por uma estrutura metálica).



Fig. 9 Mármore de Estremoz branco

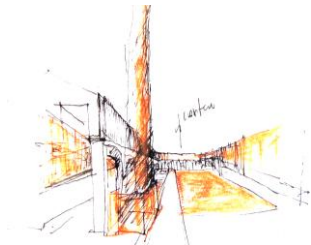


Fig. 10 Chaminé cerâmica, e adições em estruturas metálicas revestida por chapa perfurada em alumínio



Fig. 11 Leveza que o material pode obter ONE HOTEL in Bergamo ONE HOTEL in Dalmine (Bergamo), design by the Alvisi Kirimoto + Partners architecture studio

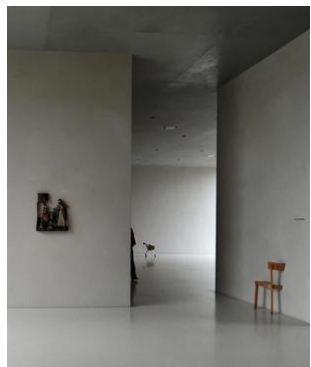


Fig. 12 Kolumba Museum, Peter Zumthor, Alemanha

por um espaço em saibro. Pretende-se um claustro que seja parte integrante dos espaços, que se relacionem diretamente com ele, servindo como espaço para o público assistir a exposições, sessões de improviso no interior dos estúdios, nave ou capelas laterais, um espaço para possível prolongamento do espectáculo para o exterior. Somos acompanhados por som e sombras, reflectidas por entre a transparência da membrana em alumínio (tom baixo) perfurado, que reveste os volumes adicionados.

A escolha da malha perfurada teve em conta o local e a forte presença não só do convento mas também das estruturas fabris e assim acentuar a sua presença no local através da analogia dos materiais usados. Na malha perfurada está, também, presente como parte de uma estrutura contínua metálica, que liga o edifício do convento ao novo volume e retoma, também, a volumetria por cima das arcadas, cobrindo a ausência de arcada a nordeste.

O percurso que nos conduziu ao claustro leva-nos agora para o interior, atravessando as arcadas e entrando, lateralmente, pelo transepto, o espaço de distribuição e acesso à zona da nave, deambulatório e altar. Do exterior iluminado e amplo, transitamos para o espaço das arcadas com pé-direito reduzido, onde uma porta emoldura dois arcos, e faz a passagem para o interior do transepto. Um espaço de triplo pé-direito, pouco iluminado, revestido por uma argamassa, tom cinzento claro (como na ^{figura 71}), de modo a não reflectir muita luz e baixando o pé-direito elevado. Superiormente o espaço é percorrido por um piso intermédio suspenso, de estrutura metálica, revestido por uma membrana fina em alumínio perfurado, transmitindo iluminação artificial na base para o piso inferior. Chegámos ao espaço mais público, e o núcleo de acesso aos diferentes espaços do conjunto, o foyer de entrada.

O pavimento em mármore prolonga-se do exterior até ao altar e deambulatório, zonas nobres do convento, onde se encontra a livraria e loja. Este material conduz-nos pelos espaços mais públicos e permeáveis do edifício até ao deambulatório, uma zona com atmosfera própria, coberta por tecto abobadado, original, e que tem maior relação com o exterior. Este é o ponto em que o edifício comunica, visualmente, mais fortemente com o exterior, promovendo as actividades e projecto dos seus utilizadores para quem passa na rua.

Voltando à zona de distribuição do transepto, conseguimos perceber dois espaços mais iluminados de um lado a nave da igreja, do outro, atravessando uma parede perfurada por arcos em três níveis, a zona do altar com triplo pé-direito bastante iluminado, em contraste com o transepto. Duas zonas iluminadas que correspondem a dois dos espaços principais onde decorre a acção (exibições, espectáculos e treino). É perceptível neste espaço do edifício a relação entre público e zonas de espectáculo presente neste projecto. Existe uma permeabilidade de visão e audição para vários pontos do convento, zona do altar, nave e também visão para o piso inferior de exibição (cota -3,29) que tem triplo pé-direito, correspondendo à altura completa do transepto.

Da nave da igreja, local de convívio e exibição, conseguimos perceber o altar e, através das capelas laterais, o claustro, retomando parte da sua dimensão inicial. É um espaço iluminado por luz uniforme de norte e, do lado oposto, por luz forte, que entra pelas capelas laterais e se projecta nos materiais, até ao interior. As capelas servem como iluminação e prolongamento do espaço para o claustro, podendo ser encerradas por uma estrutura de planos móveis, servindo tanto o interior como o exterior. Existe no centro um volume irregular, mais baixo, de estrutura metálica, de acesso pelo piso superior. Estando na nave ouvimos som, que vem dentro dele, não conseguimos ver apenas ouvir. Som que pode servir para um espectáculo de dança no piso inferior ou vice-versa. O piso da nave é ainda dividido em três plataformas elevatórias, criando fossos e espaços para músicos, público ou espectáculo, possibilitando a flexibilidade do espaço. Para chegarmos a este espaço temos de percorrer um percurso adjacente, que vai baixando de cota até se encontrar com a cota do piso -1. Assim quisemos que o espaço da nave fosse versátil possibilitando várias experiências artísticas. Assim, a nave surgiu como início ou inferiores das plataformas elevatórias até à cota -3.29 onde se encontra o espaço de exibição aberto para o transepto, neste ponto percorremos o caminho que nos leva às escadas de acesso à cota +00,3 que corresponde ao espaço do deambulatório.

Do lado oposto ao altar situa-se a sala de leitura, pesquisa e exibição que pretende ser um espaço de conforto e acolhedor, com uma atmosfera mais quente, de permanência. Reveste-se no pavimento e paredes, por carvalho americano, e é iluminada por dois arcos que se abrem a norte para o Largo D.



Fig. 15 Nave da Igreja

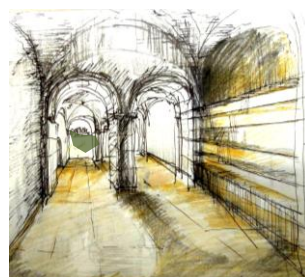


Fig. 13 Sala de leitura/pesquisa



Fig. 14 Madeiras dos espaços, carvalho americano



Fig. 16 Adições em estrutura metálica atrás dos arcos

João IV, e reflectem a luz na argamassa que reveste as paredes. É um espaço que se pode também transformar em sala de exibições.

Da recepção entramos no deambulatório, que nos conduz, à esquerda, ao espaço de transição entre o volume do convento e o volume do período da fábrica, através de uma adição, que se identifica por uma malha metálica, de acesso às zonas de serviço. Iluminado de dia, por um vão de acesso ao exterior, apercebemo-nos ao longe da parte original do deambulatório, pela presença da abóbada, que contrasta com a adição. Daqui descendo as escadas acedemos a uma cota inferior, aos espaços de exibição e bastidores, ou seguimos para o edifício dos estúdios de som (edifício fabril) com uma atmosfera mais privada e sombria de distribuição para os quatro estúdios de som. Estes estúdios, virados para o claustro, têm a particularidade de se agregarem dois a dois, ou mesmo totalmente abertos, ou seja a agregação de quatro estúdios.

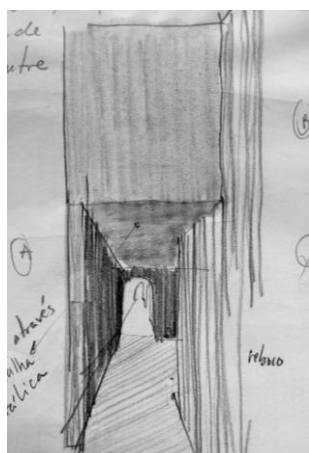


Fig. 18 Arco do deambulatório, adição a cor de laranja

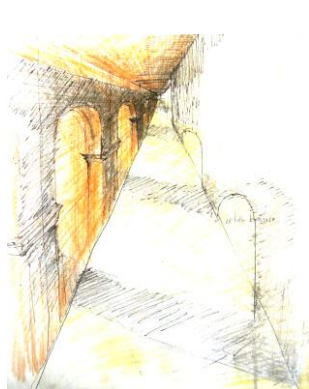


Fig. 19 Túnel de acesso aos novos volumes e estúdios de dança



Fig. 17 Escadas que descem do túnel. Prolongamento da materialidade.

Todos estes percursos de estrutura metálica, correspondem a adições, que iluminam os espaços através de uma luz filtrada por malha metálica que os reveste, escondendo a iluminação artificial que de noite é filtrada por essa membrana.

Esta zona que corresponde à adição em parte do deambulatório, traduz-se nos acessos ao piso superior e inferior, através de duas escadas, umas em betão branco outras de mármore, de paredes revestidas a argamassa branca de textura suave e polida, prolongando os raios de luz até às zonas mais sombrias.

Para o piso superior, estas escadas, em betão, são iluminadas por luz zenital, e a meio dão acesso a um piso intermédio que nos liga ao volume dos estúdio de dança e duas salas tóricas, através de um túnel, revestido no exterior por uma malha fina de alumínio perfurado que funciona como uma pele, deixando de dia entrar luz para o interior, projectando a sombra das arcadas no interior, e de noite projectando luz e reflexos para o exterior. Ao fundo deste túnel existem umas escadas, revestidas exteriormente por alumínio que tocam o piso térreo. Os estúdios de dança a que dão acesso, são também revestidos por essa membrana, fazendo a continuação do túnel e projectando de noite as sombras dos corpos que dançam. Retomando às escadas, chegamos ao deambulatório no primeiro piso, que funciona como circulação e local para o público quando ocorrem espectáculos na zona do altar. A sua materialidade é o

prolongamento das escadas, funcionando como uma faixa que envolve o altar, zona iluminada de visão para o interior do altar e para a vila, onde se enquadra um vão, direcionado para a paisagem das pedreiras. O seu pé-direito reduzido quebra o efeito de eco, um ambiente distinto do altar, tornando-se propício para assistir a exposições. A partir deste espaço acedemos ao último piso, que dá acesso ao volume elevado da nave, a um pátio exterior, a estúdios de música e a uma zona mais privada da administração.

Para o piso inferior, existem umas escadas semelhantes, por baixo das que dão acesso aos pisos superiores, embora estas em mármore, em continuidade com a zona do altar prolongado o percurso de exibição anteriormente descrito. Elas levam-nos à zona de exibição cota -3,29, plataformas inferiores da nave, bastidores e balneários. Neste nível as circulações e percursos são, também, mais sombrios revestidos por materiais menos polidos e reflectores, iluminados naturalmente por luz reflectida. Umas são em mármore, levando a luz até ao pavimento em madeira da zona de exibição, as outras em betão branco iluminando o fundo do corredor dos balneários. Entre estes dois pontos de luz o percurso é mais sombrio, iluminado apenas por luz difusa que provém de dentro dos balneários, iluminando o espaço, por baixo e por cima de um plano que os delimita.

Os espaços de circulação, em todo o complexo, principalmente dos estúdios de dança e música, têm como objectivo serem pouco iluminados com as suas paredes revestidas a argamassa cinzenta de textura menos polida. Uma atmosfera mais escura, que apela à reacção dos sentidos, onde somos guiados pelo som para o interior dos espaços, onde decorre a acção, estes são iluminados, com reboco branco e mais polidos. Como fez Damien Hirst numa exposição na Tate Modern, em Londres, onde criou uma instalação, uma caixa, onde somos conduzidos por um percurso escuro até ao centro fortemente iluminado, onde ele expõe a caveira em diamantes. No acesso aos estúdios de som estas circulações são ortogonais, desembocando no espaço interior irregular, enquanto que, para os estúdios de dança os acessos, às salas regulares, são feitas por percursos irregulares. Ambos os estúdios de dança e música, têm pavimento em madeira, porém diferem nos acabamentos das suas paredes, sendo que os estúdios de música têm uma textura mais irregular e são revestidos por painéis móveis com material absorvente. Os estúdios de dança

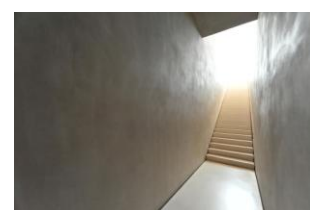


Fig. 20 Kolumba Museum, Peter Zumthor, Alemanha

também flexíveis abrem entre si, formando um amplo espaço interior iluminado.

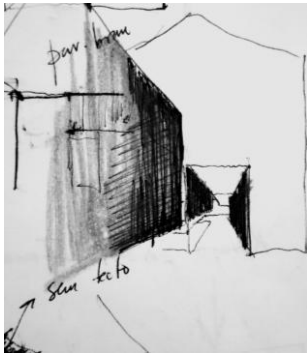


Fig. 22 Entrada para antecâmara exterior de acesso às escadas exteriores que sobem para o piso superior



Fig. 21 Antecâmara exterior, visão para as escadas que sobem em estrutura metálica aço galvanizado zincado

Ainda dentro do domínio público existem umas escadas exteriores, que são importantes de referir, visto que, dão acesso directo ao pátio superior e à zona de administração e copa. Elas desenrolam-se a partir da entrada mais próxima da praça, paralela à Rua do Convento e contornam uma parede pré-existente que incorpora os capitéis das colunas originais do convento. Para aceder a estas escadas é necessário entrar na antecâmara exterior do edifício que dá acesso ao claustro. Até aos dois metros estas escadas assentam no chão em degraus de mármore branco soltos do resto da estrutura de metálica de aço galvanizado zincado, que se desenvolve. Um percurso a céu aberto, delimitado de um lado por uma parede pré-existente e do outro, por um plano em alumínio perfurado, opaco que, à medida que sobe, vai-se tornando mais baixo, até ao ponto em que fica à altura de uma guarda, permitindo apreciar a paisagem e o castelo, contorna-se a parede e temos visão para o interior do claustro. O percurso continua, por entre dois arcos pré-existentes, e é protegido por uma pele de alumínio perfurado até ao piso superior, desembocando num túnel ao ar livre que perfura o convento até à fachada noroeste, olhando a Praça D. João IV. Esta plataforma elevada serve também de cobertura ao acesso à cafetaria no nível zero.

A cafetaria, central no projecto, é o principal local de convívio de pessoas que vêm do centro da vila, guiadas por um percurso em mármore, desde a Praça D. João IV, até ao seu interior do espaço, com os de utilizadores do complexo (alunos ou público). Um dos objectivos para a cafetaria, foi também permitir que ela possibilita-se usos independentes, fechando-se ou para a vila ou para o convento.

Com possível ligação aos espaços públicos, pelo volume elevado da dança, temos o âmbito privado, que pode funcionar completamente isolado do público, ou quando necessário, permitir o uso dos seus espaços, funcionando como públicos. Estes novos volumes são construídos em betão branco.

À zona privada corresponde um núcleo da dança superior, com estúdios que se viram para o interior, para um espelho de água, possibilitando o seu uso para apresentações e espectáculos na água. E numa zona enterrada um núcleo de alojamentos, contornados por um pátio que os ilumina. Este núcleo

de alojamentos responde também à lógica do projecto, em que os interiores claros, sendo este “interior” enterrado caracterizado por paredes brancas e pavimento em betonilha branca. A esta zona privada estão associadas zonas comuns como uma sala de convívio, zonas de refeições e lavandaria. Uma das suas entradas relaciona-se com a cafetaria através de umas escadas exteriores até aos alojamentos, sendo que a outra, de carácter mais autónomo se faz directamente pela Rua do Convento.

Cada alojamento assemelha-se a uma cela, pelas suas dimensões mínimas. As paredes interiores que dividem os alojamentos, em betão branco afagado, prolongam-se como planos para o exterior, captando a luz para o interior do espaço, é a parede mais iluminada, de um lado ilumina a zona de dormir e trabalho, do outro a zona de banho. A parede oposta, que divide a zona de dormir da zona de banho, é revestida a madeira. É nela que se encosta a cama, e é criado um nicho que funciona como mesa-de-cabeceira, branca no interior, reflectindo a luz. A ideia seria proporcionar um ambiente acolhedor, revestindo toda a parede da zona da alcova, desde o roupeiro ao vão. O pavimento do alojamento é em madeira (carvalho americano) e na zona de banho, em betonilha branca afagada, prolongando-se para o exterior até ao espelho de água, dando a sensação de que é para lá que a água escorre.

Assim, criam-se espaços distintos, para música e dança, e outros onde as duas actividades se possam interrelacionar. Espaços percorridos pela fruição do som, pelo eco, pela luz sombra, matérias, pela atmosfera das sensações.

Um dos objectivos deste espaço que criamos mais do que ser um espaço de prática e aprendizagem de musical e dança em conjunto ou separado, é um espaço que se pretende que interagir com o utilizador de forma informal, onde haja possibilidade de espaços onde aconteçam sessões de improviso, que possam permitir uma interferência de pessoas exteriores que pretendam experimentar (jam sessions), e também de sessão ocasionais de apresentação pública e experimentação musical de pequenas dimensões (showcase).

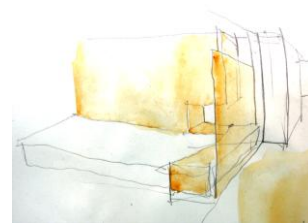


Fig. 23 Alojamento, zona de dormir. Parede de reflexão de luz.

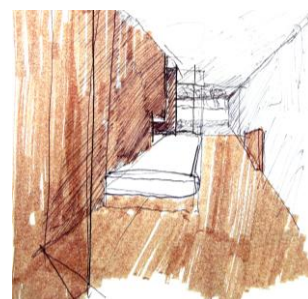


Fig. 24 Alojamento, zona de banho. Parede de reflexão de luz.

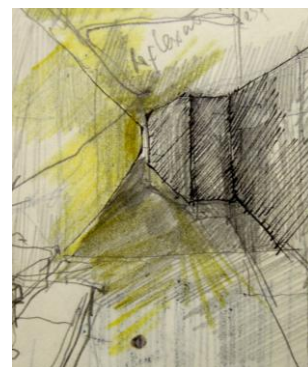


Fig. 25 Alojamento - corredor de circulação, interior e exterior privado



9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese de retomar a relação entre utilizador e atmosfera que ele habita, retomando a proximidade com a esfera íntima do ser humano, surgiu desde início como um desafio. Procurou-se perceber como seria possível moldar o espaço e criar atmosferas que nos acolhessem e direcionassem dentro do espaço, seguindo os nossos sentidos, recorrendo a características e ferramentas da arquitectura que aproximassem o utilizador às suas memórias.

Percebemos neste trabalho, que para o apelo à sensibilidade, e profundidade Ser Humano, é necessário tornar o espaço sensorialmente interessante cativando a percepção. Neste contexto delineou-se, um conjunto de elementos como, a luz, a cor, a matéria, o som, que compõem o espaço e que moldam a sua atmosfera. Esses elementos, vão caracterizar os espaços que percorremos.

Revelam-se, na prática, pela mudança de intensidade de luz, ambientes sombrios ou iluminados, luz directa ou reflectida, incidindo nas materialidades, projectando a cor. No ecoar dos espaços, orientando-nos no seu interior, guiando-nos e acompanhando-nos. As materialidades e as cores acolhem, relacionam espaços, dão sentido ao edifício e às circulações. As atmosferas que eles protagonizam, quanto mais essenciais na sua forma e relacionadas as nossas memórias, mais próximas de nós serão.

Procurou-se, através da exploração de espaços onde o som se propagasse, relacionar a arquitectura com a esfera íntima da audição, relacionando o utilizador com um dos seus sentidos mais profundos e talvez menos explorados em arquitectura. Assim através da fruição do som nos espaços de circulação e exibição, não conseguindo ver de onde vêm, tentou-se reduzir o protagonismo da esfera mais distractiva do sentido da visão. Da acção que acontece, apenas temos acesso pela audição, possibilitando, assim, em certos espaços uma atmosfera mais próxima do Eu e onde utilizadores e bailarinos, movem os corpos ao som de música.

Projectar e estudar espaços, que apelassem à percepção sensorial do Ser Humano, que retomassem a relação entre sentidos e arquitectura, fez-nos

perceber que arquitectura é mais do que conformar um espaço com volumes. Ela é a luz que entra no espaço reflectida nos materiais e nas formas, é a atmosfera de som que percorre o espaço, é a memória do local, no fundo é a relação que se estabelece, entre memória e a percepção de quem percorre o espaço.

Esta forma de projectar revela-se importante para o futuro, uma vez que desvenda conhecimentos essenciais para manter, ou restituir, a nossa íntima relação com a arquitectura, algo perdida em alguns trabalhos do tempo presente, seja ela uma reabilitação, como é o caso, ou um edifício original.

Este trabalho leva-nos a questionar como podemos projectar o nosso conhecimento sobre o nosso meio, num espaço, de forma a se relacionar com todos os indivíduos. Porque sendo a memória de cada um diferente, como é que, uma determinada atmosfera, igual para todos, se consegue relacionar com o nosso interior? Provavelmente, apelando às nossas memórias mais arcaicas de criação de espaços e reação com o mundo envolvente, transmitindo-nos conforto ou desconfiança.

Moldamos o espaço em que vivemos pelas nossas experiências de vida que moldam o conhecimento e percepção do mundo que nos envolve. Procuramos reproduzir sensações, lembranças, ambiências, que no final, acabam por ser uma só, uma vez que só fazem sentido quando se relacionam entre si. Só assim conseguimos criar espaços com atmosfera.

23 618 Palavras

BIBLIOGRAFIA

FONTES DOCUMENTAIS PRIMÁRIAS

- Albers, J. (1975). *Interaction of Color*. New Haven and London: Yale University Press.
- Arnheim, R. (1997) *Visual Thinking*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bergson, H. (1939). *Matéria e memória*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Botta, M. (1996). *Ética do construir*. Lisboa: Edições 70.
- Dorfles, G. (Abril 1989). *As Oscilações do gosto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Duarte, R., Morais, J., Correia, P., Costa, J. & Cravo, J. (1999). *Geba: Revista de História, estética e fenomenologia da arquitectura e do urbanismo*. Grupo de estudos da história da arquitectura.
- Espanca, T. (1978). *Inventário artístico do distrito de Évora (zona Sul)*. Vol I. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes
- Loução, D. (1992). *Cor: Natureza, Ordem, Percepção*. Tese de Doutoramento, não publicada. Lisboa: FAUTL.
- Pallasmaa, J. (2005). *Os olhos da pele: a arquitectura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman 2011.
- Mahnke, F. (1996). *Color, Environment and Human Response*. New York: John Wiley and Sons.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pernão, J., Durão, M.J. (2006). Elementos para um Novo Entendimento da Cor como Geradora do Espaço e do Tempo, *Artitextos nº3*, Dez 2006, pp.149-178. Lisboa: Centro Editorial da FAUTL.
- Pernão, J. (2005). *Interpretação da Realidade como Variação da Cor pela Luz no Espaço e no Tempo*. Dissertação de Mestrado, não publicada. Lisboa: FAUTL.
- Pernão, J. (2012). *A cor como forma do espaço definida no tempo*. Dissertação de Doutoramento, não publicada. Lisboa: FA-UTL.
- Rasmussen, S. E. (2007). *Viver a Arquitectura*. Edição Caleidoscópio
- Swirloff, L. (1986). *Dimensional Color*. New York: Van Nostrand Reinhold
- Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Zumthor, P. (2005). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

- Aguiar, J. (2002). *Cor e Cidade histórica*. Porto: FAUP publicações.
- Baeza, A. C. (2011). *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição de Artes Gráficas, SA.
- Bergson, H. (2004). *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à L'Esprit*. Paris: Quadrige.
- Batchelor D. (2007). *Chromophobia*. London: Reaktion Books
- Birren, F. (1978). *Colour and Human Response*. New York: John Wiley and Sons, Inc.
- Bloomer, C. M. (1990). *Principles of Visual Perception*. London: The Herbert Press.
- Butterfield, J. (1993). *The Art of Light and Space*. Hong Kong: Nancy Grubb Editor
- Cannatà, M. (1999) *Construir no tempo*. Lisboa: Estar Editora
- Cadornega, A. (1983) *Descrição de Vila Viçosa. Introdução, proposta de leitura e notas por: Heitor Gomes Teixeira*. Lisboa: Edição sob os auspícios do comissariado para a XVII exposição europeia de arte, ciência e cultura.
- Chevreur, M. E. (1987). *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and Their Application to the Arts*. USA: Schiffer Publishing Ltd.
- Co, F.D. (1995). Writings by Tadao Ando. In *Light, shadow and form: The koshino house*. (pp.470-471) London: Phaidon Press Limited.
- Correia, F. (2003) *De conventos a pousadas (872-1997) : a requalificação da função através dos tempos : (estudo comparativo)*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos. Lisboa:FAUTL
- Durão, M.J. (2009). *Colour as Pathway of Light: Searching the Shadow in Luis Barragán*, Proceedings of 11th Congress of the International Colour Association, September 27-October 2, 2009. Sidney: TheColour Society of Australia, Inc.
- Fernandes, F., & Cannatà, M. (2009). *Territórios Reabilitados*. Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição de Artes Gráficas, SA.
- Fletcher, A. (2001) *The Art of Looking Sideways*. Published by Phaidon
- Fortuna, C. (1999). *Identidades, percursos, paisagens culturais: Estudos sociológicos de cultura urbana*. Oeiras: Celta Editora
- Gage, J. (2001). *Colour and Culture: Practice and Meaning From Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson.
- Gage, J. (2002). *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London: Thames and Hudson.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

- Goethe, J. W. (1988). *Theory of Colours*. London: Frank Cass & Co. (original editado em 1840).
- Hård, A. e Sivik, K. (1981). NCS – Natural Color System: A Swedish Standard for Colour Notation. *Color Research and Application*, 6(3). Fall. p.129-138 New York: John Wiley and Sons.
- Hertzberger, H. (1980). *Shaping the Environment*. Mikellides, Byron (ed.). Architecture for People. London : Studio Vista.
- Itten, J. (2002). *The Art of Color*. New York, Toronto: John Wiley and Sons, Inc.
- Kahn, L. (1998). *Conversation with students*. Princeton Architectural Press
- Lancaster, M. (1996). *Colourscape*. London: Academy Editions
- Le Corbusier (2006). *Polychromie Architecturale: Les Claviers de Couleurs de 1931 et de 1959*. Arthur Ruegg (Ed.). Basel: Birkhauser.
- Le Corbusier (1977). *Vers Une Architecture*. Paris: Éditions Arthaud.
- Lenclos, J.P (1989). *The Geography of Color*. Tokyo: San'ei Shobo Publishing Co.
- Levi, P. (1990). *The sixth day and other tales*. Summit
- Los, S. (1994). *Carlo Scarpa*. Taschen
- Lynch, K. (1982). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester, UK: John Wiley and Sons, Ltd.
- Pedrosa, G.M.A. (2011). *Pavilhão da luz: reflexões sobre a luz natural na criação de um espaço de experimentação arquitectónica*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura com a especialização em Arquitectura. Lisboa – FAUTL
- Pernão, J. (2009). *Cor e Arquitectura: Investigação Aplicada (não publicado)*. *I Seminário Internacional Cor - Design e Arquitectura*, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 30-31 Outubro, 2009.
- Pernão, J. (2010). *The Otherness of White: Elements for a Better Understanding and Use of the Colour White in Architecture*. *Proceedings of Colour & Light in Architecture - International Conference*, Universidade IUAV de Veneza, 11-12 de Novembro, 2010, pp 154-159, Verona: Knemesi.
- Pfaff, J. (2001). *Colours are like the wind*. Boston: Birkhauser
- Pinto, P. (2010) *Identidade do espaço pela matéria*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura. Lisboa – FAUTL
- Prémio Secil Arquitectura 2010. Secil/Ordem dos Arquitectos Lisboa, Dezembro 2012

Silva, F.M. (1999). *Colour/Space: Its Quality Management in Architecture. The Colour/Space Unity as an Unity of Visual Communication*. Unpublished Ph.D. thesis, Universidade de Salford, Salford, Inglaterra

Swirnoff, L. (2009). Light, Locale and the Color of Cities, *Colour for Architecture Today*. Porter, T., Mikellides, B. (Ed.). UK: Taylor & Francis.

Zevi, B. (1977). *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Editora Arcádia.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Coelho, P. (2011). *Colecção Arquitectos Portugueses: Fernando Távora*. Vila do Conde: QN Edição e Conteúdos, S.A.

Duarte, R. B. (2007, Março). Cor Color: Luz, nº21, *Arquitectura Ibérica*, pp.6-9.

Gaspar, J. (2002). Sentir o lugar ou as paisagens da memória, *Jornal de Arquitectos*, (2006), 36-39

Loução, M. D. C. C. (2007, Março). Cor Color: Cor, nº21, *Arquitectura Ibérica*, pp.11-13.

M.L. (2004, Janeiro). Espaços e Casas, *Jornal Expresso*, pp. 30-31

OMA/Rem Koolhaas (1996/2007), *Casa da Música*, nº 134/135. Editorial EL CROQUIS, Espanha, pp.202-257

Pereira, L.S. (1997, Março). Nota histórica-interpretativa de transformações urbanísticas em Vila Viçosa *Dossiê: O Paço da Vila Viçosa*. In: *Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais*. - ISSN 0872-8747. - (nº 6), 53-57.

Portas, N. (1997, Março). A formação urbana de vila viçosa: Um ensaio de interpretação. *Dossiê: O Paço da Vila Viçosa*. In: *Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais*. - ISSN 0872-8747. - (nº 6), 59-63.

Práticas Arquitectónicas, nº 142. Editorial EL CROQUIS, Espanha, pp.24-27, pp.60-73

Blessner, B. and Salter, L.-R. Spaces speak are you listening. Acedido em Jul. 19, 2012, disponível em: <http://mitpress.mit.edu/books/spaces-speak-are-you-listening>

Dances for Small Stages. Acedido em Abril 2, 2012, disponível em: http://www.movent.ca/MovEnt/DANCES_FOR_A_SMALL_STAGE.html

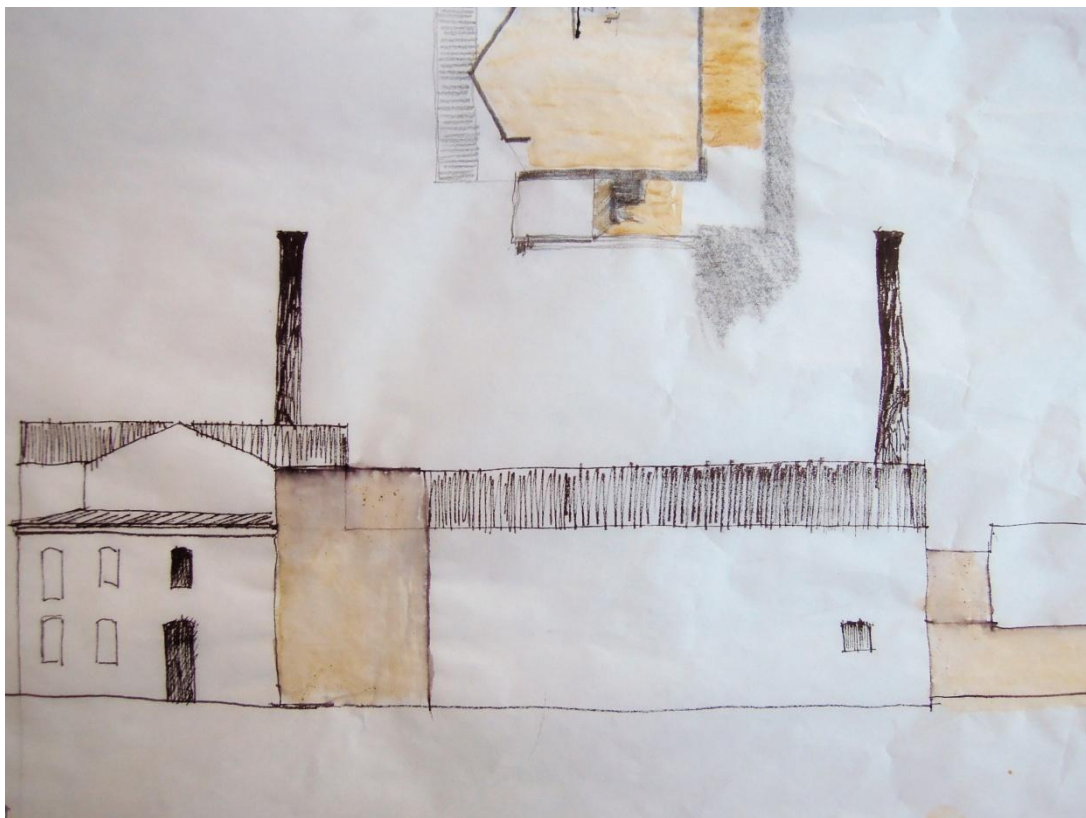
Fábrica ASA. Acedido em: 03.03.2013. Disponível em: <http://www.fabricaasa.eu/>

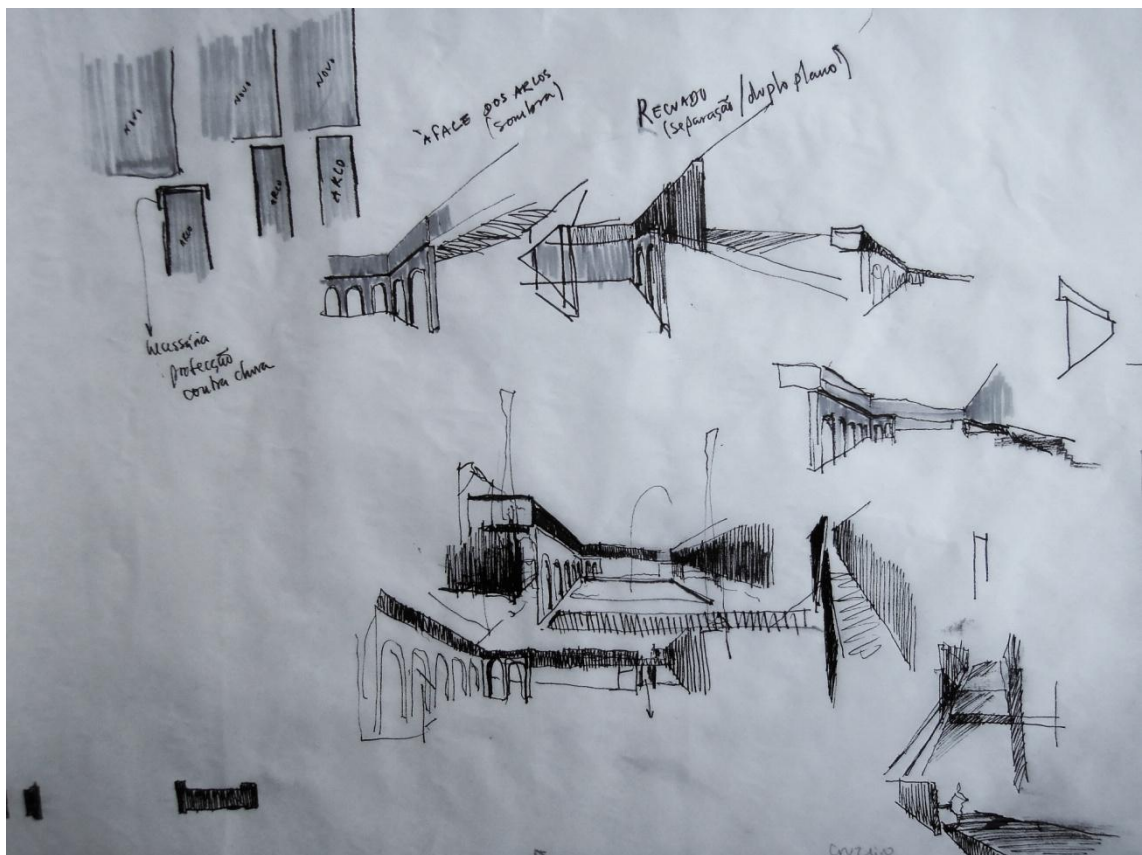
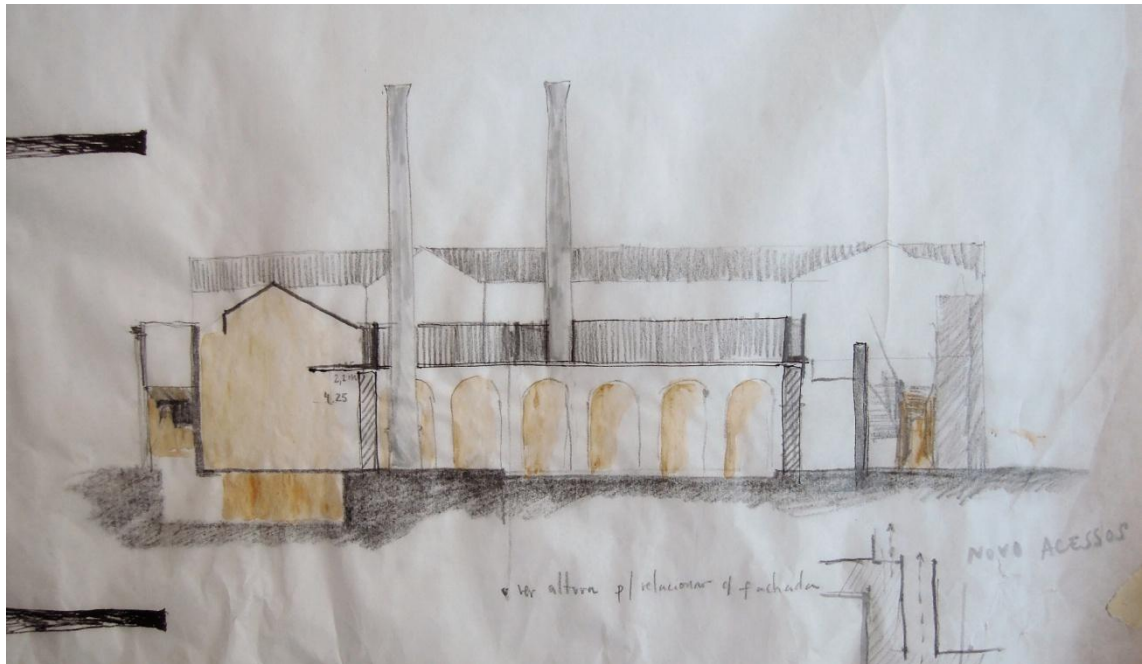
Kiser, K. Arcspace (n.d.). Acedido em Dez. 8, 2011, disponível em: <http://www.arcspace.com/books/zumthor/>

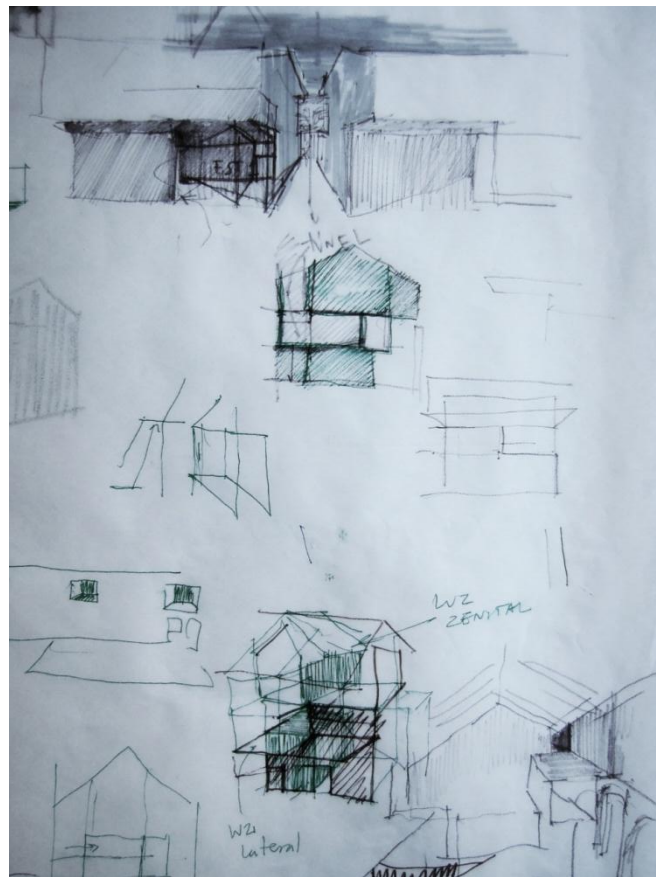
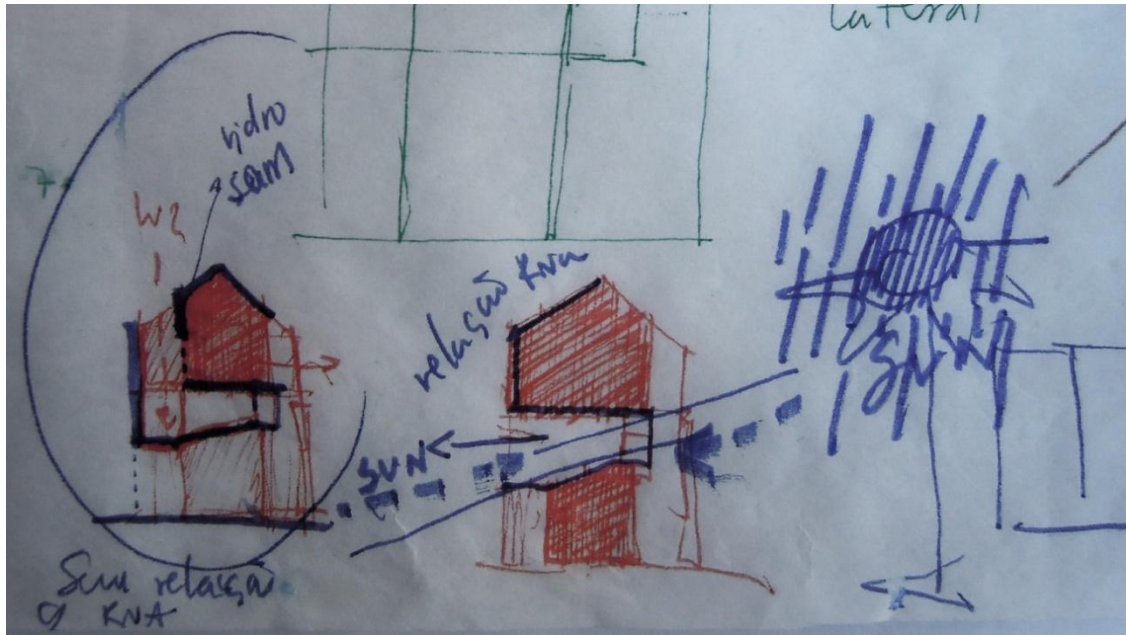
SIPA – SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO; “ANTIGO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DO AMPARO / ANTIGO CONVENTO DE SÃO PAULO / FÁBRICA DE SÃO PAULO” ACEDIDO EM JUN. 1, 2012 DISPONÍVEL EM :
HTTP://WWW.MONUMENTOS.PT/SITE/APP_PAGESUSER/SIPA.ASPX?ID=24834

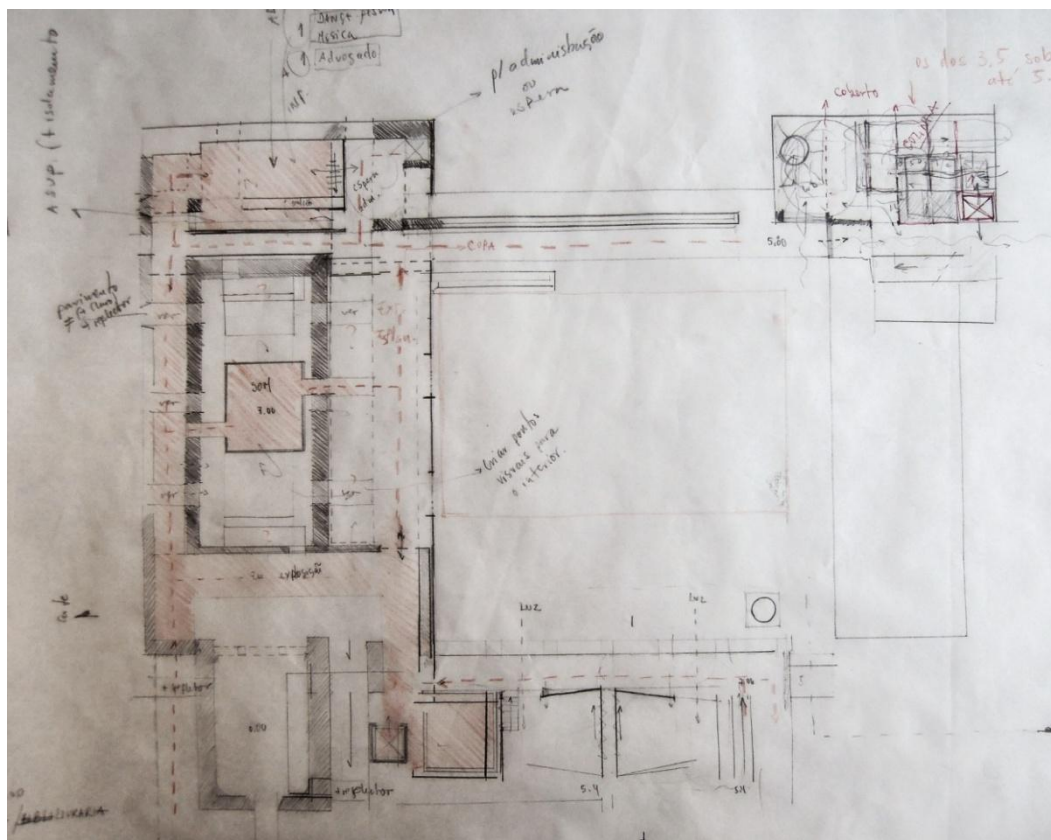
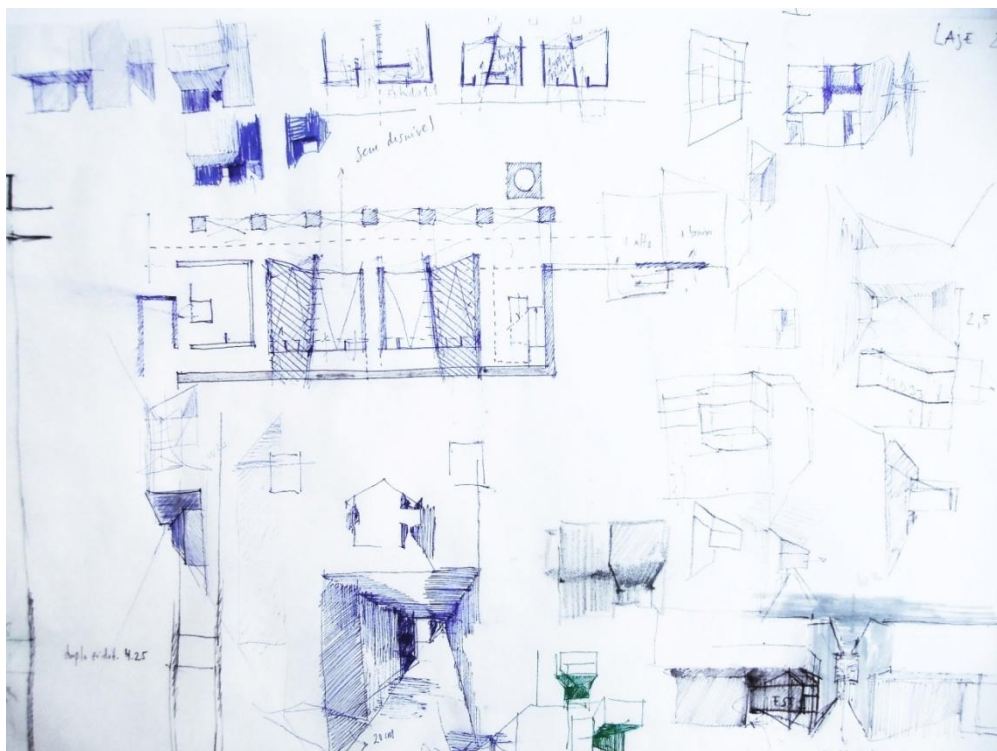
ANEXOS

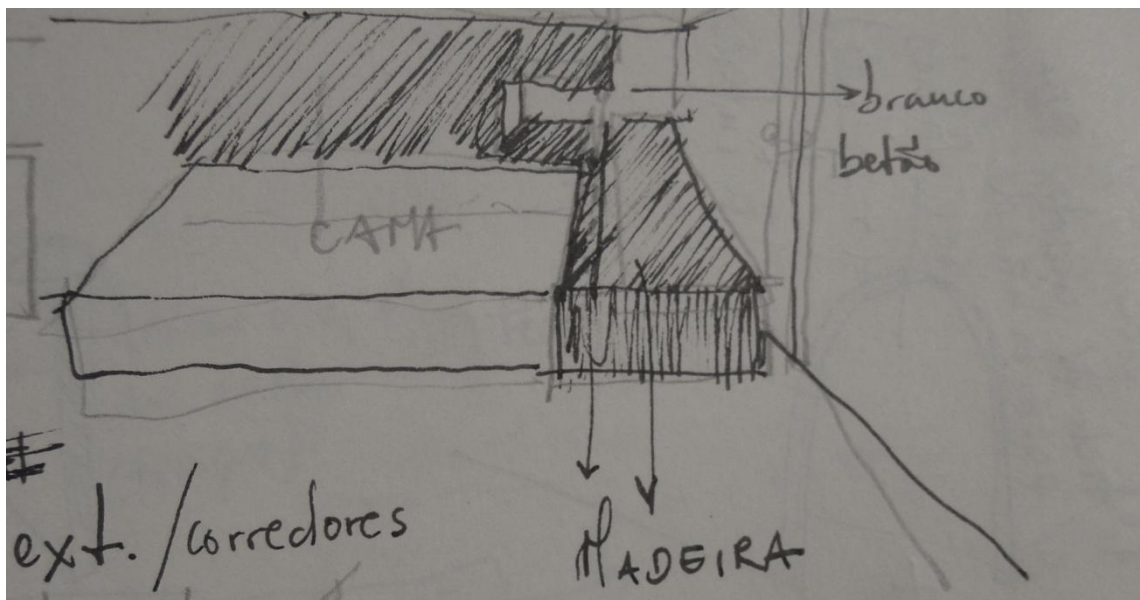
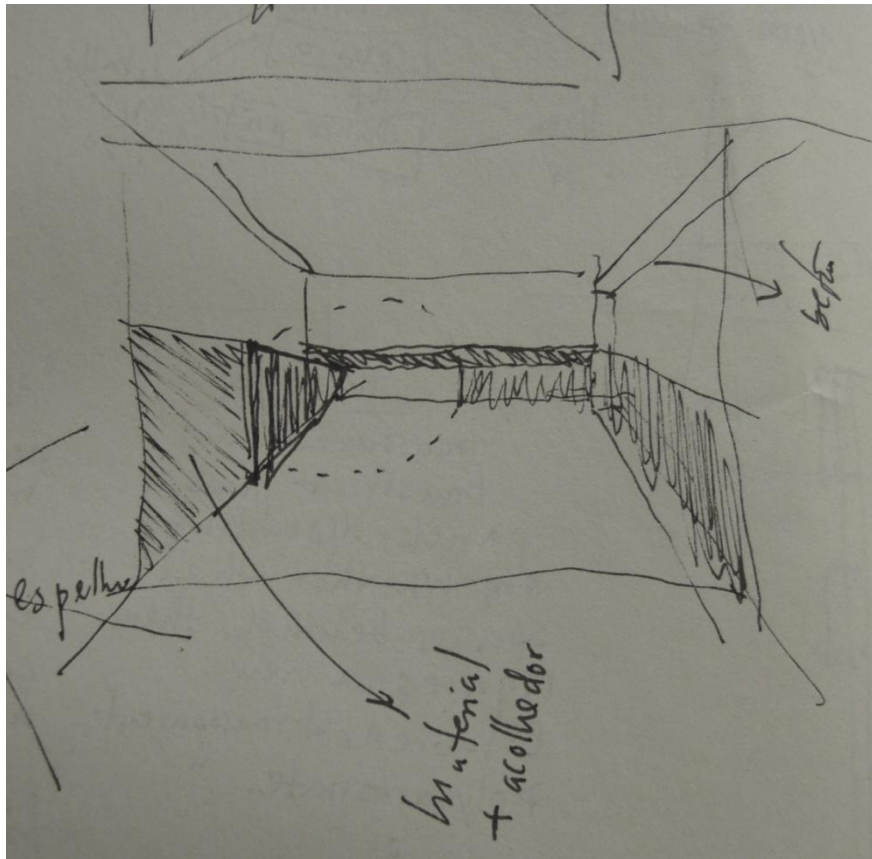
PROCESSO

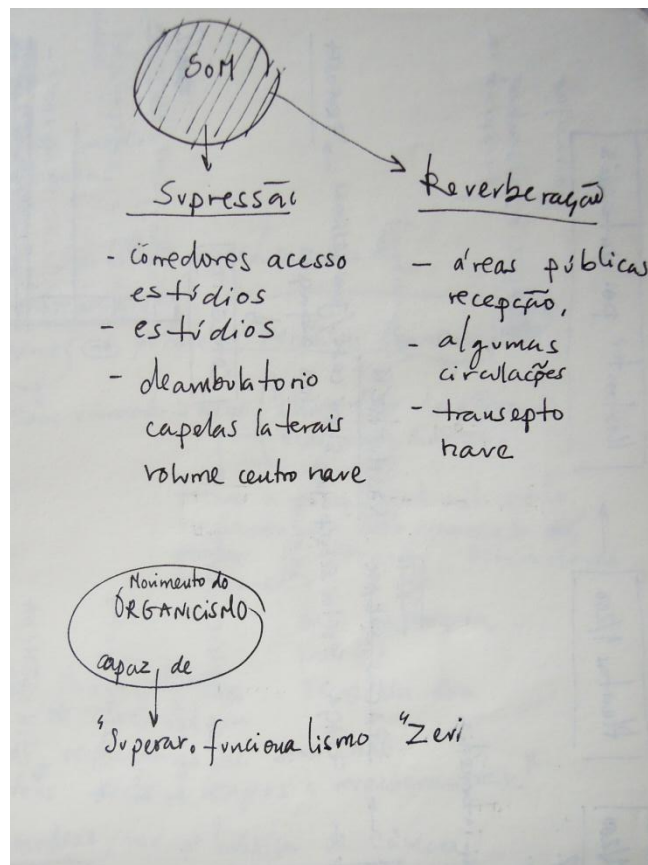


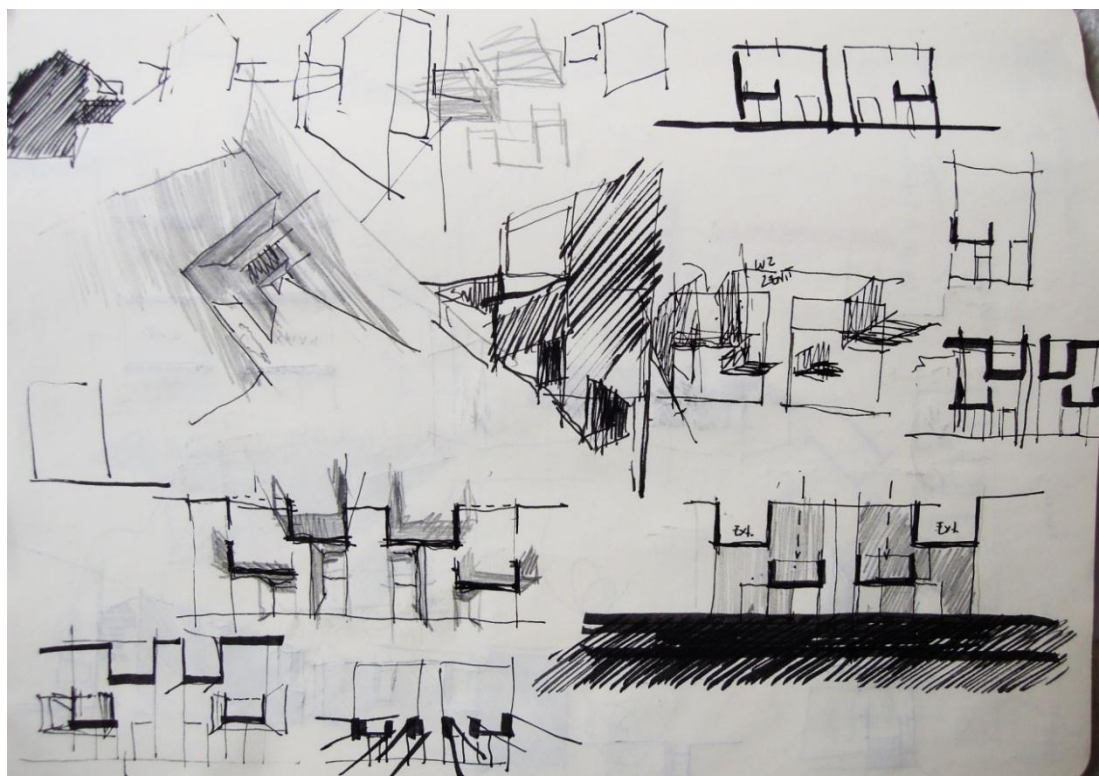
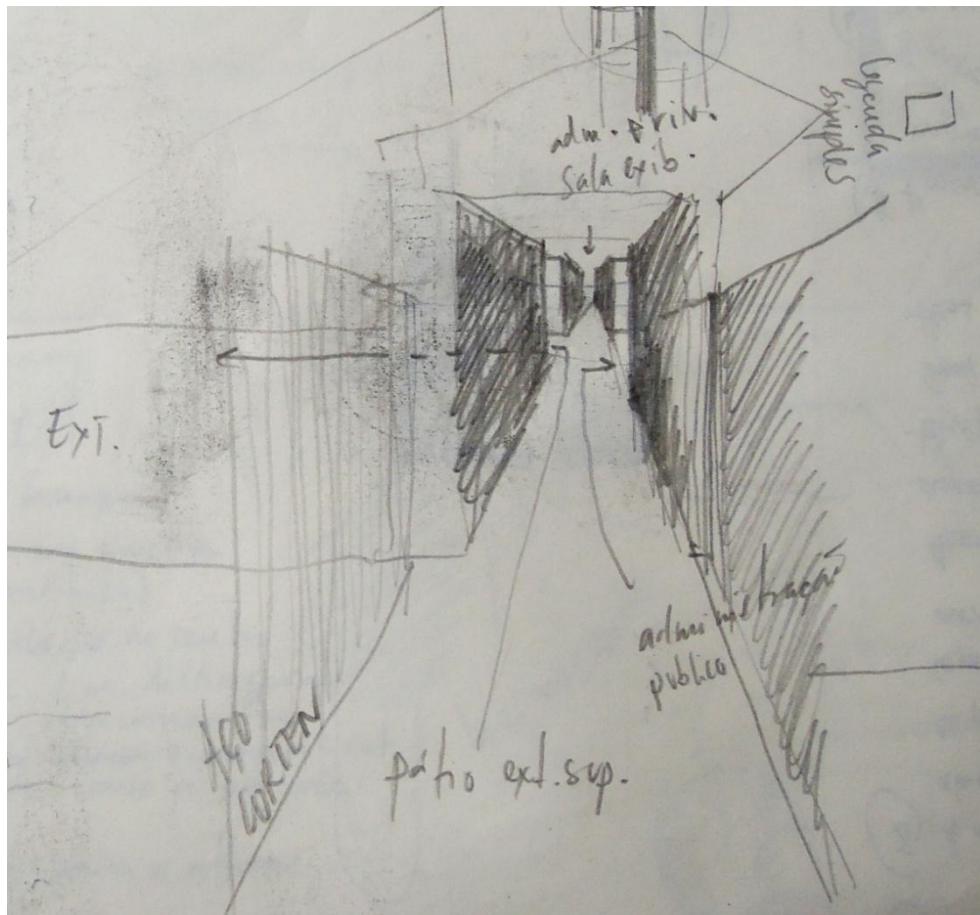


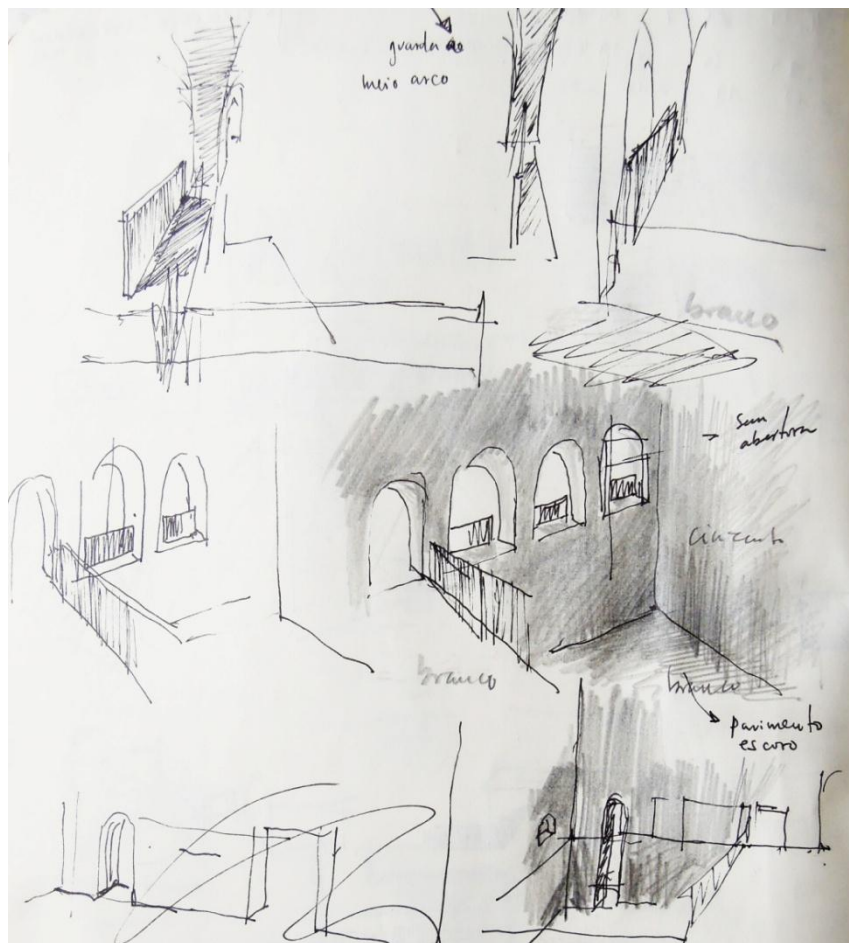
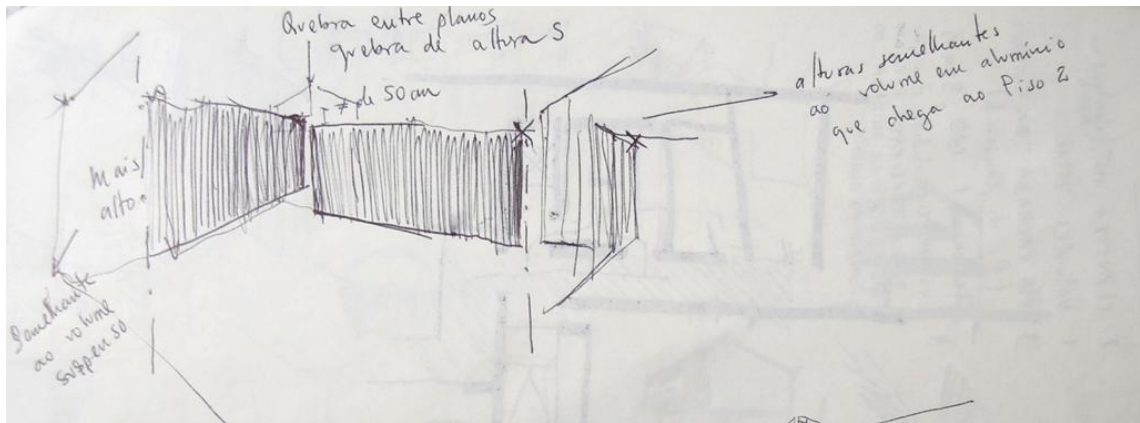




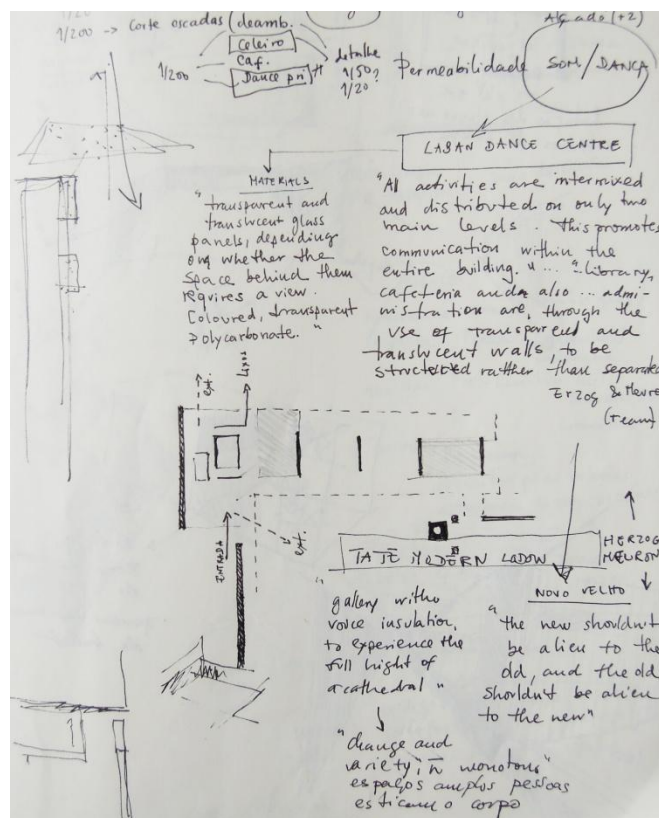
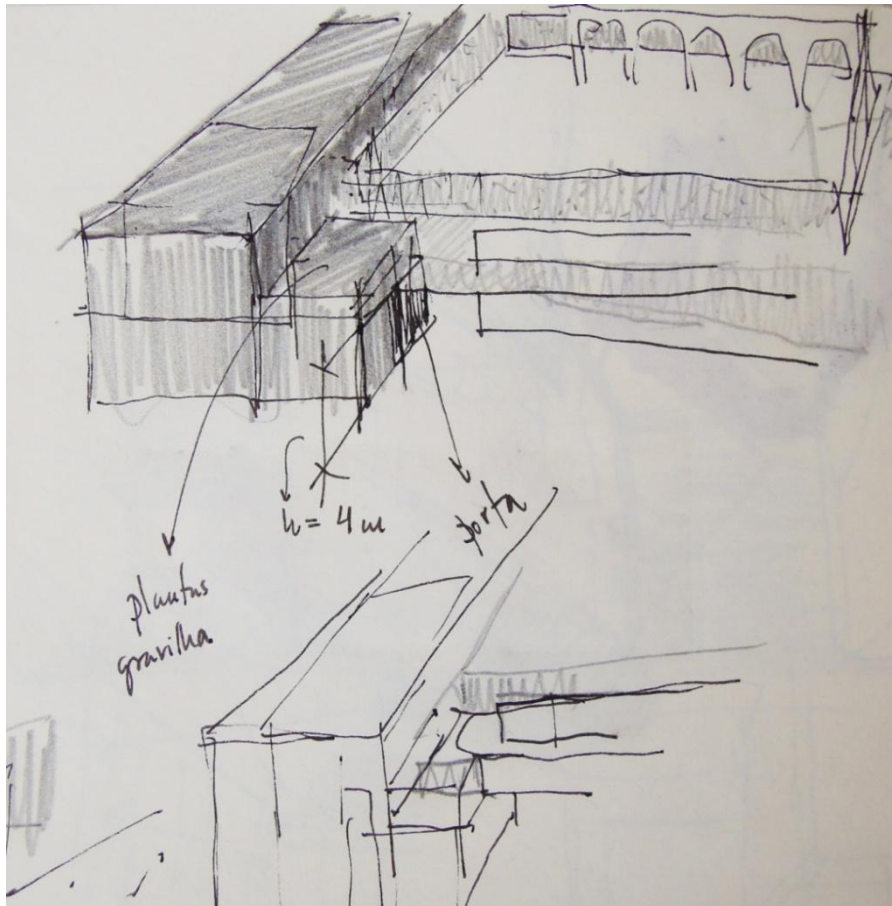


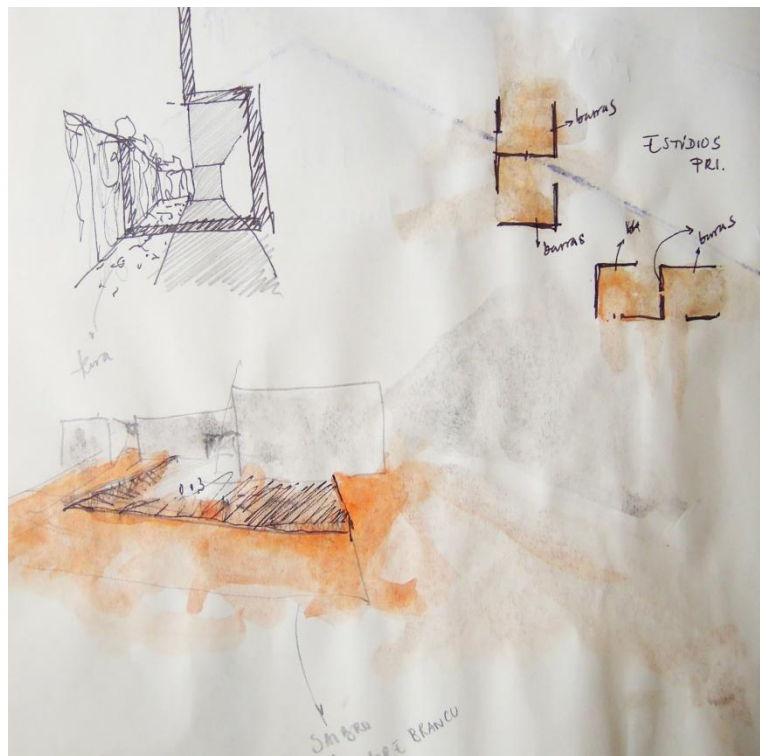
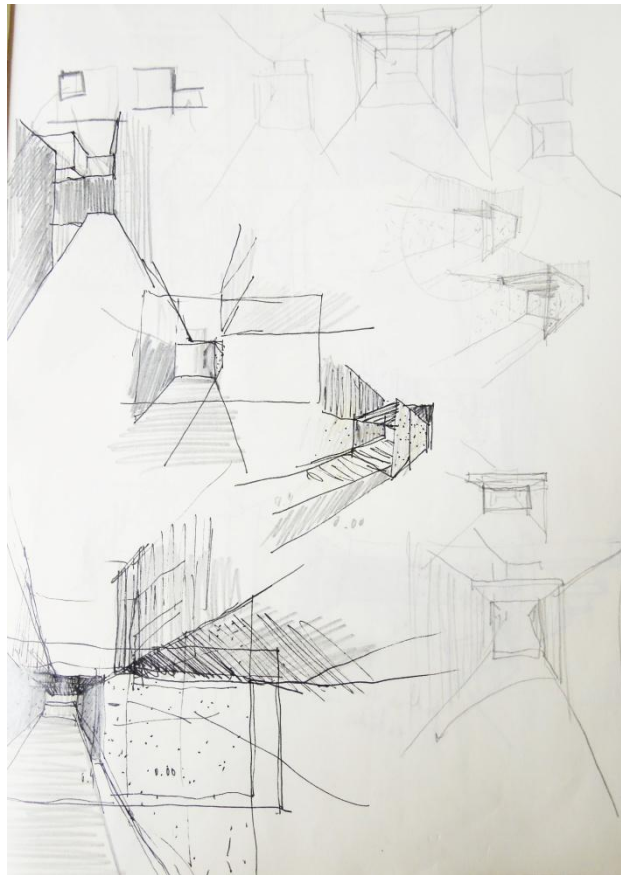


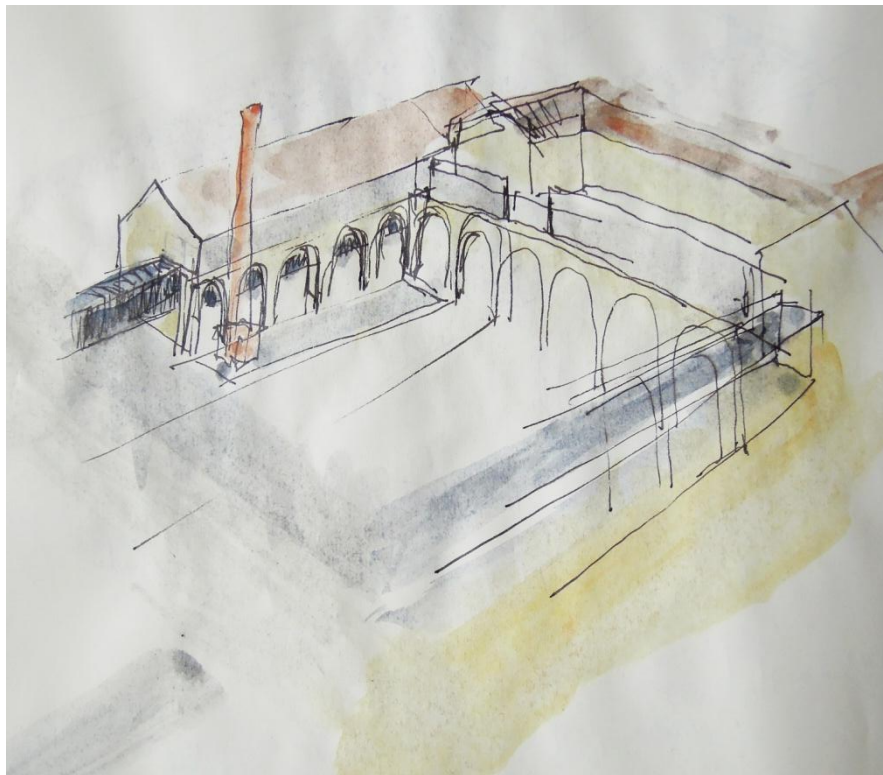
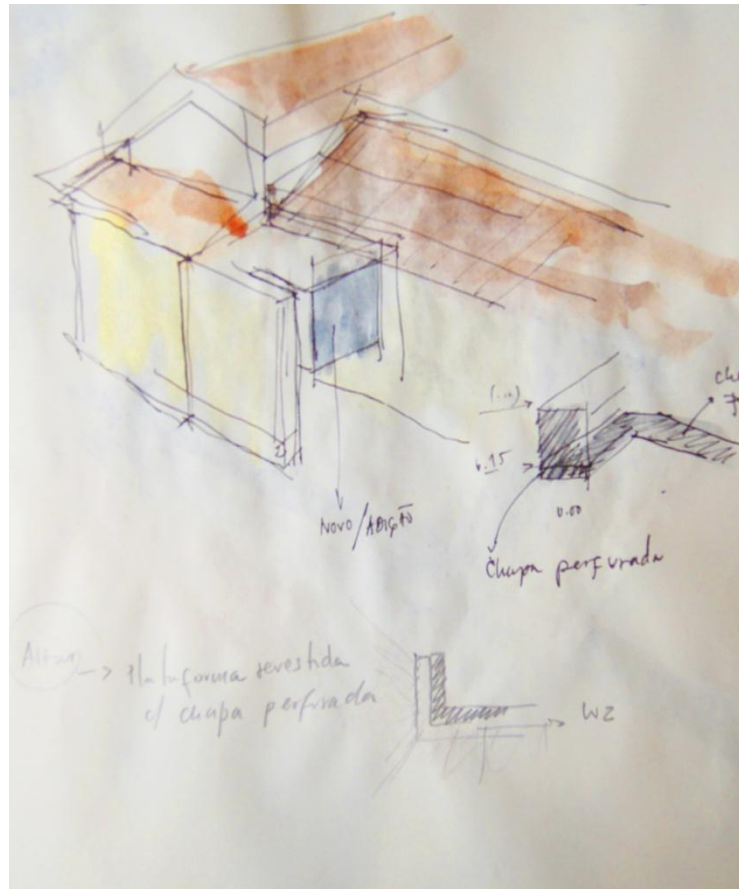


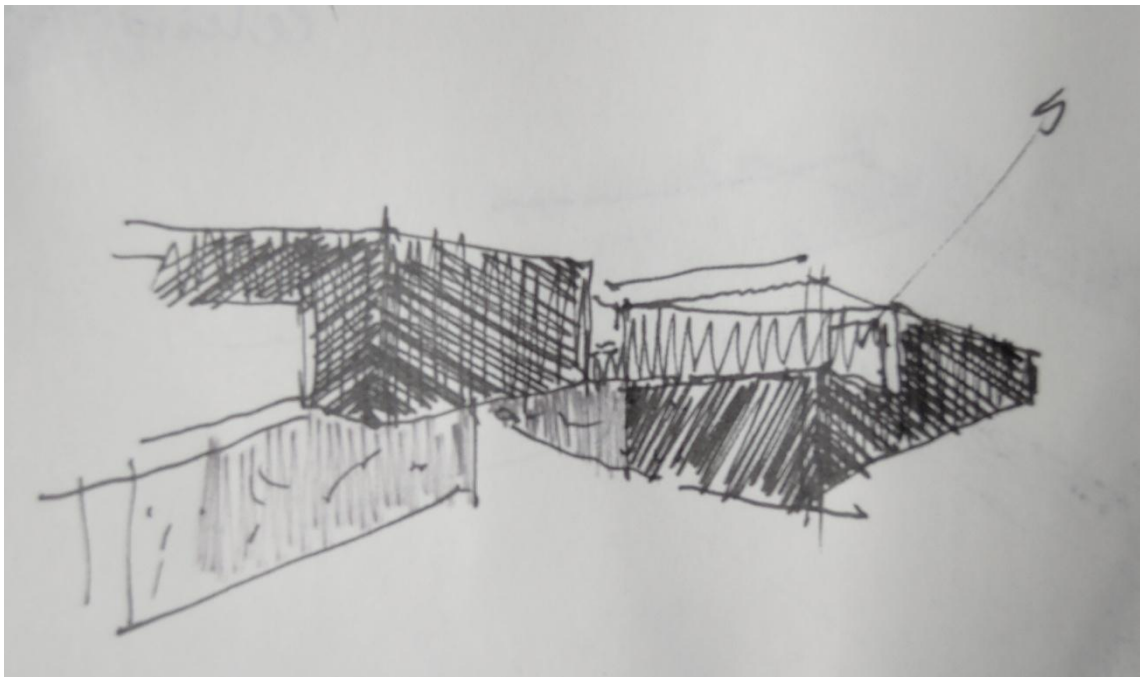




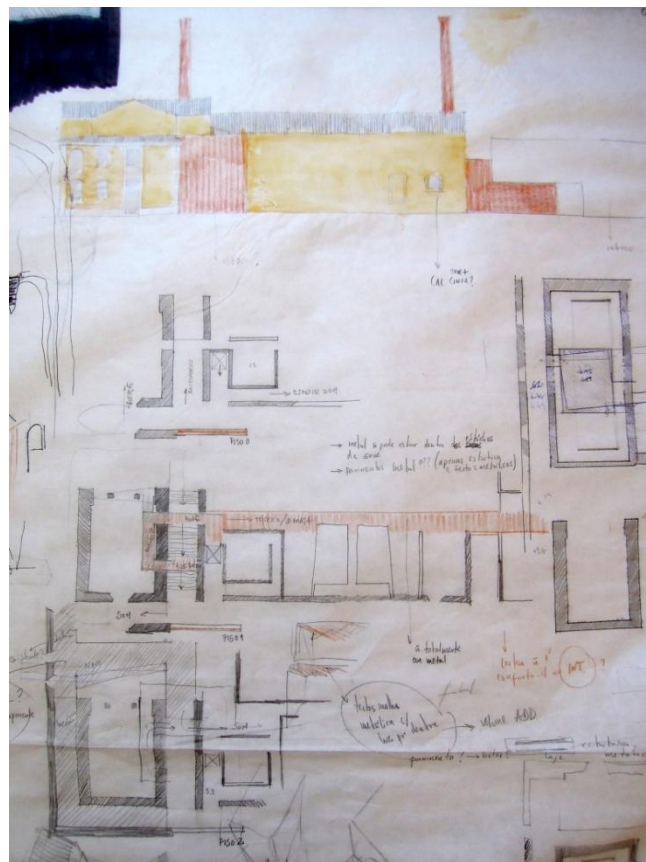
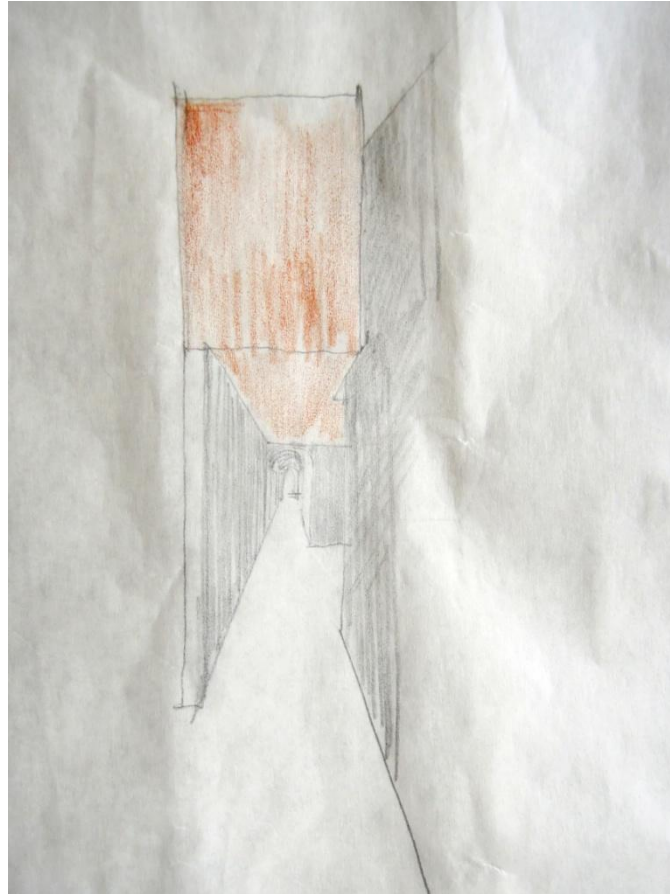


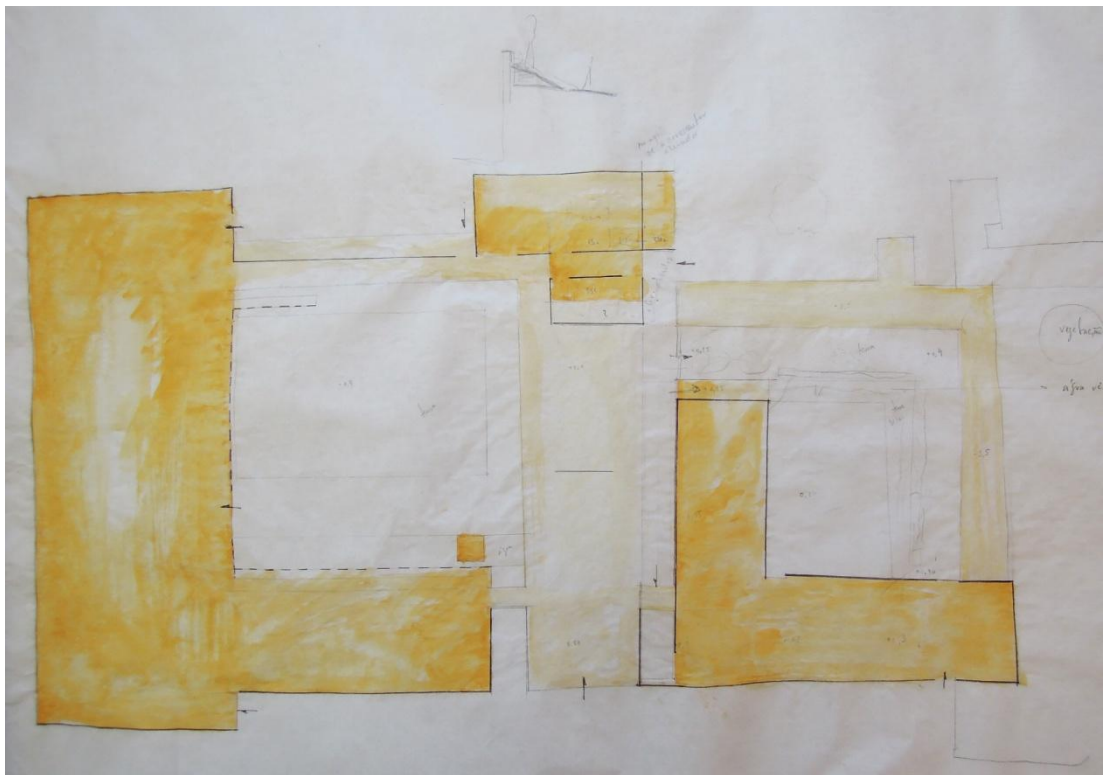
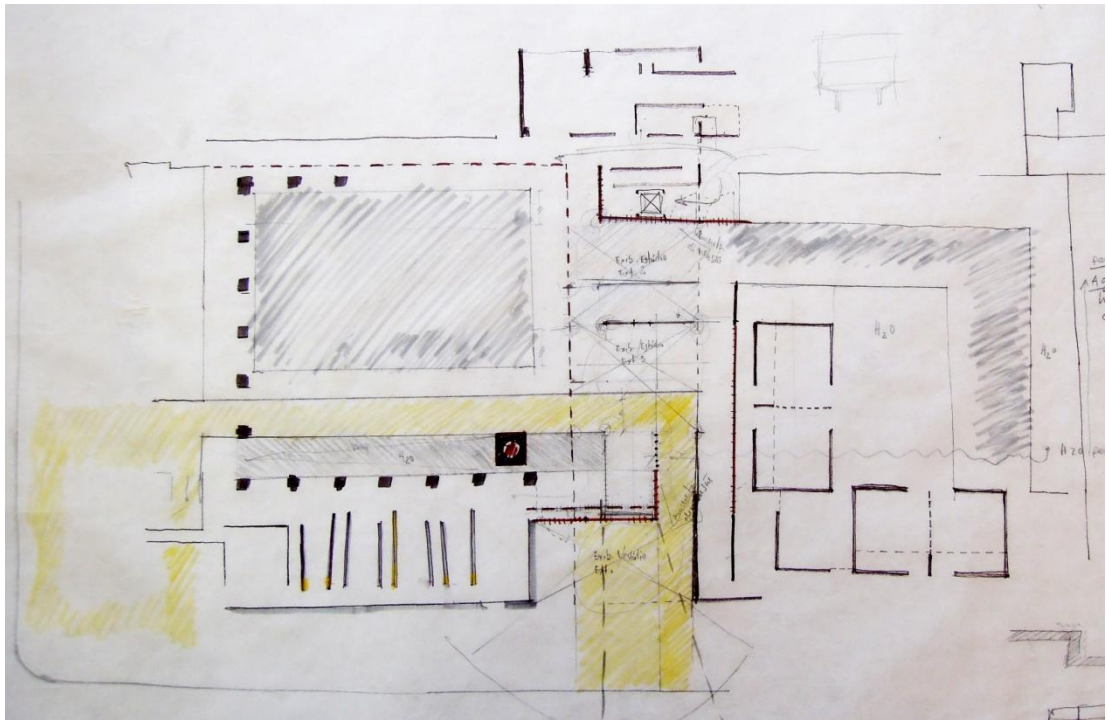


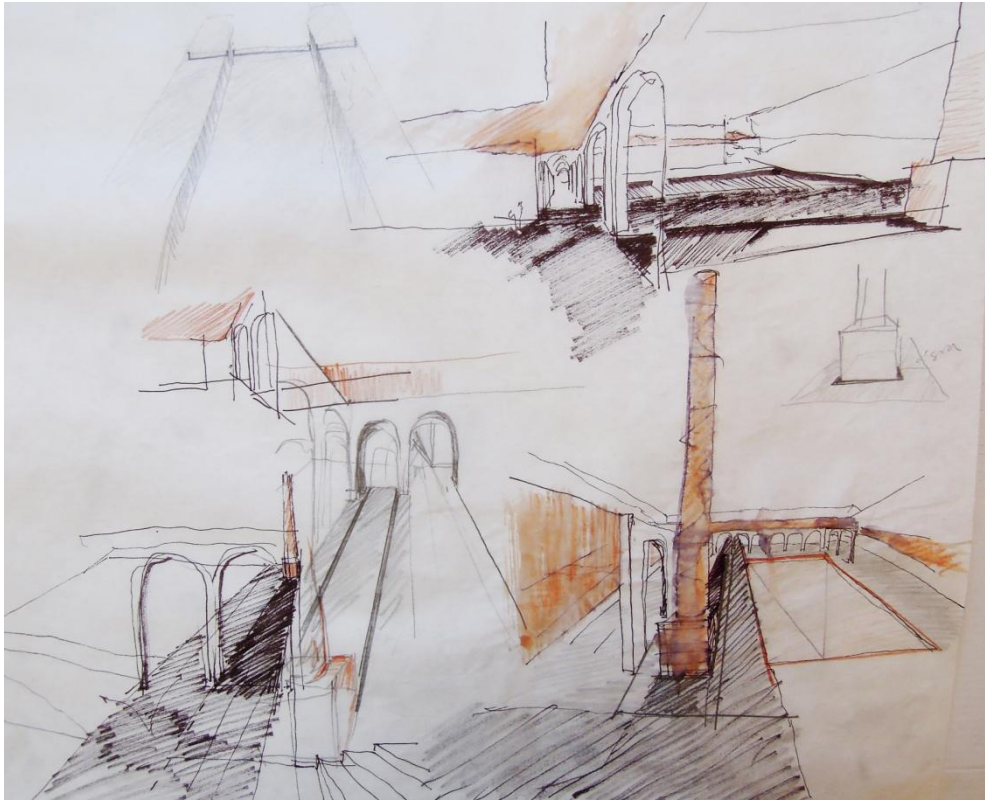


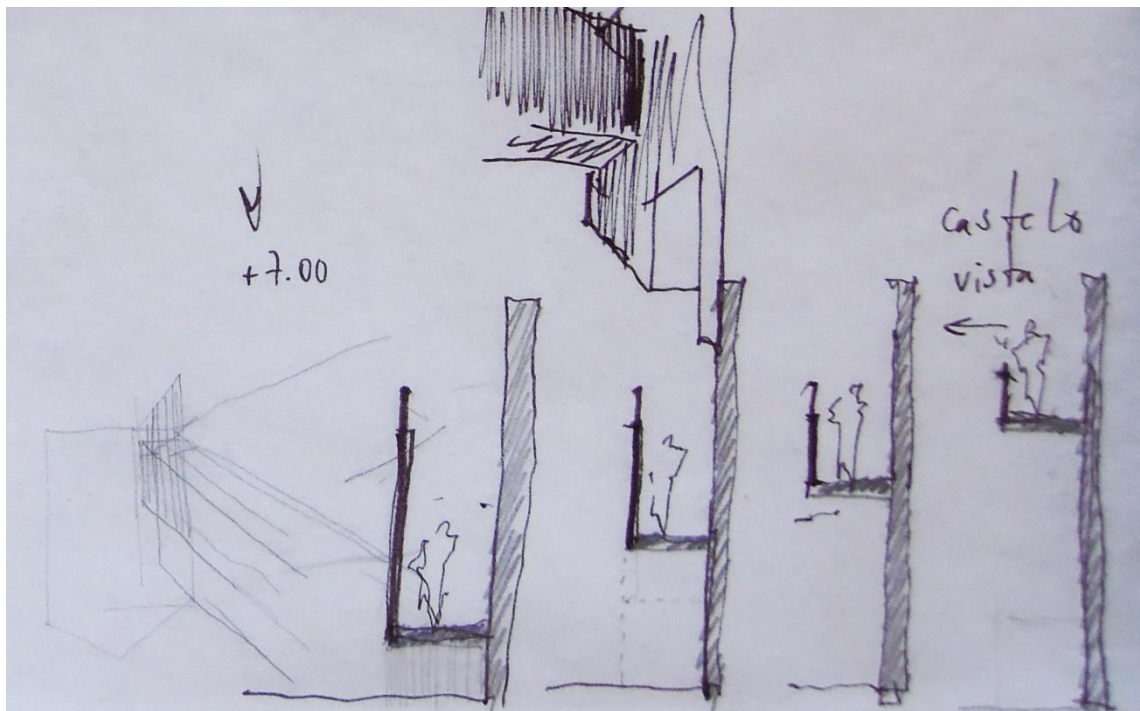
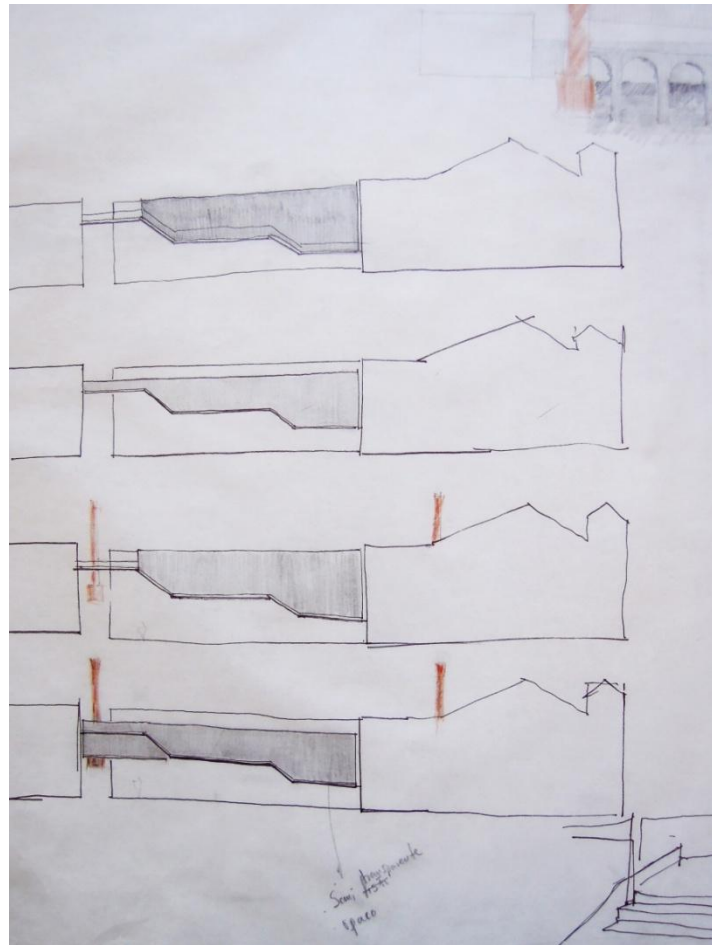


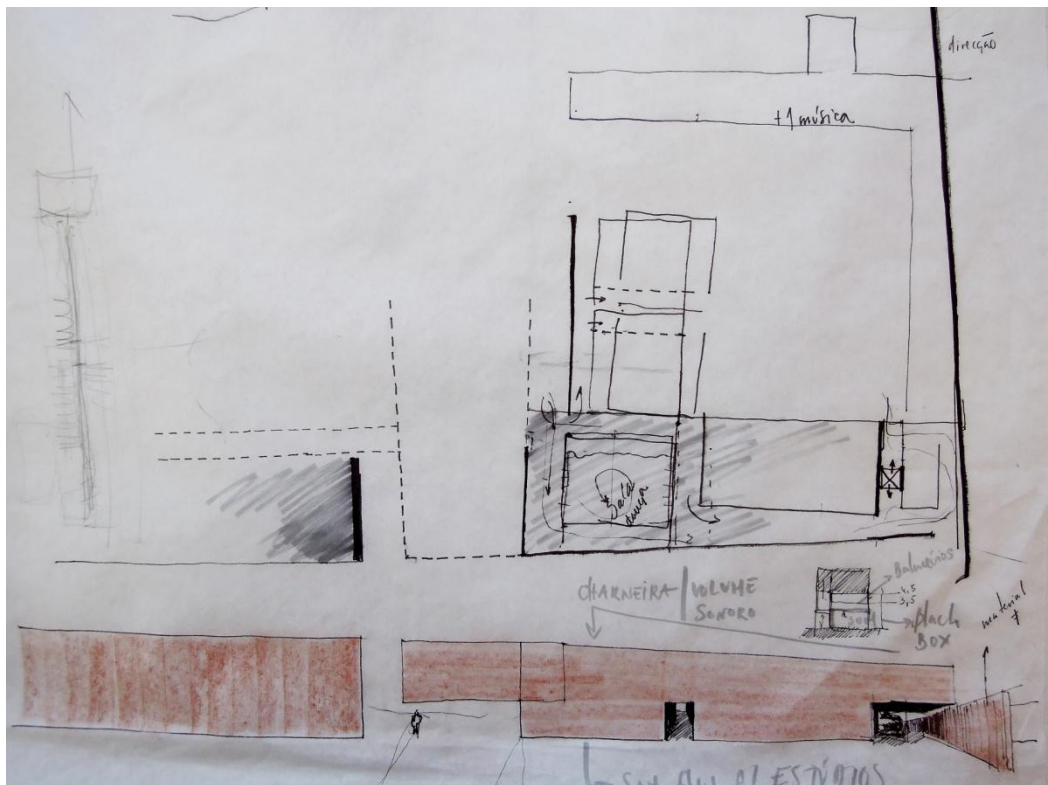
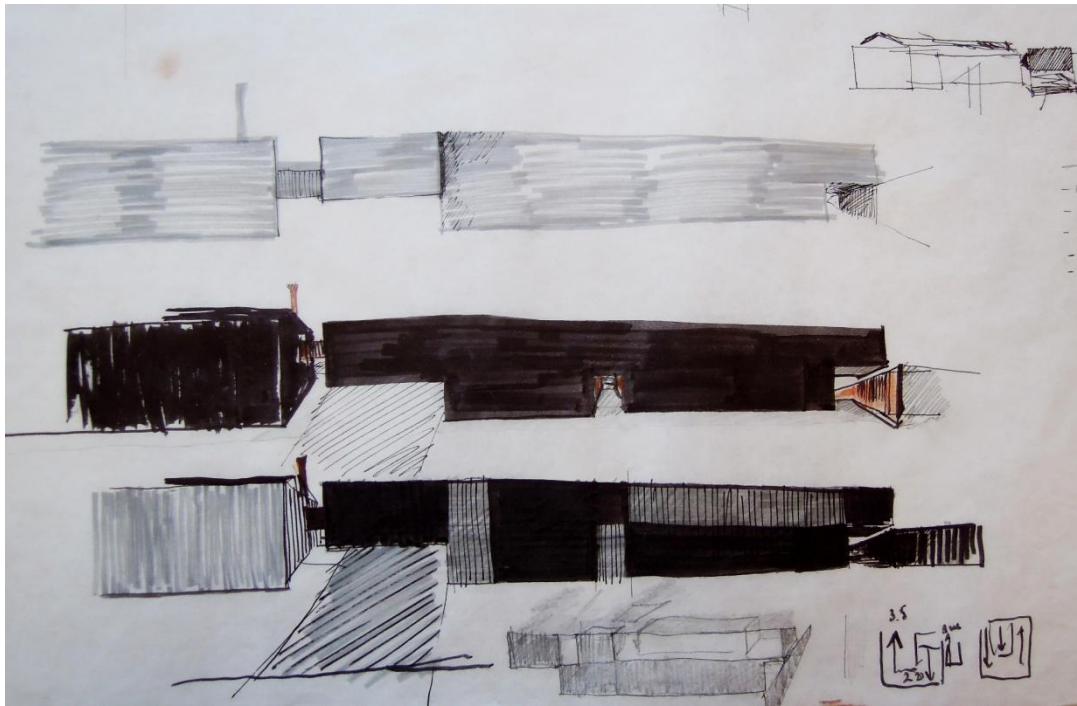


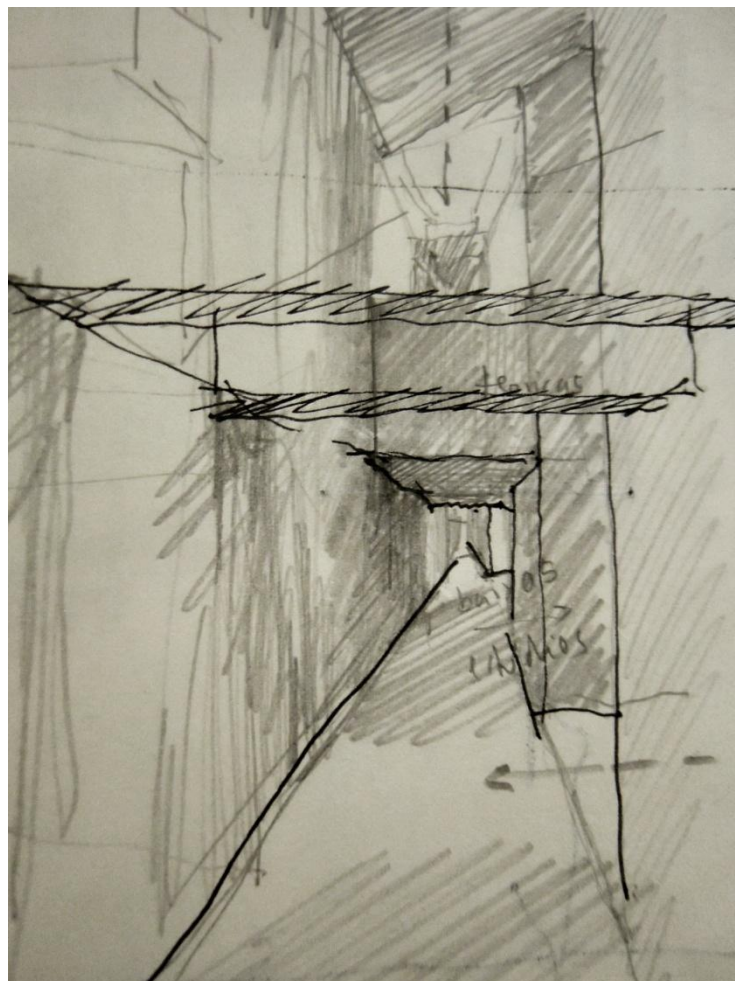
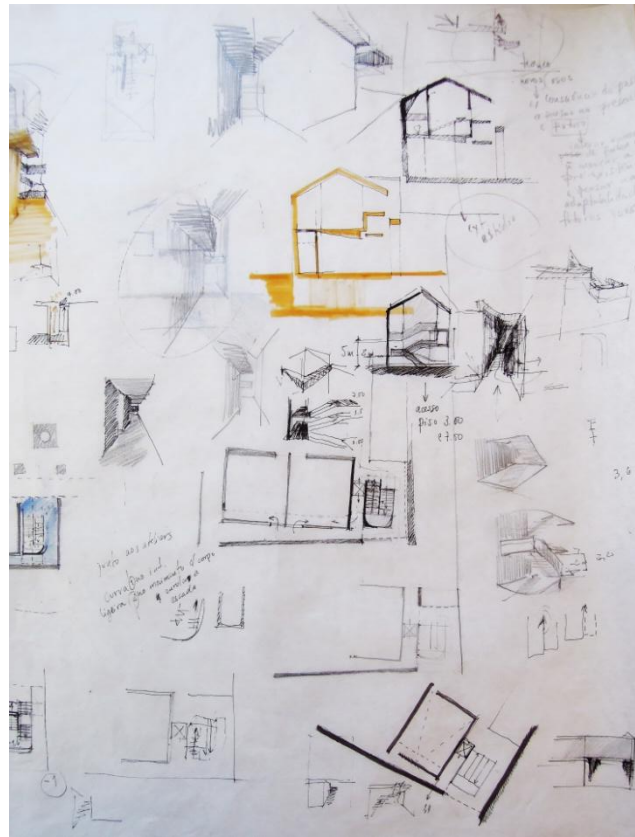


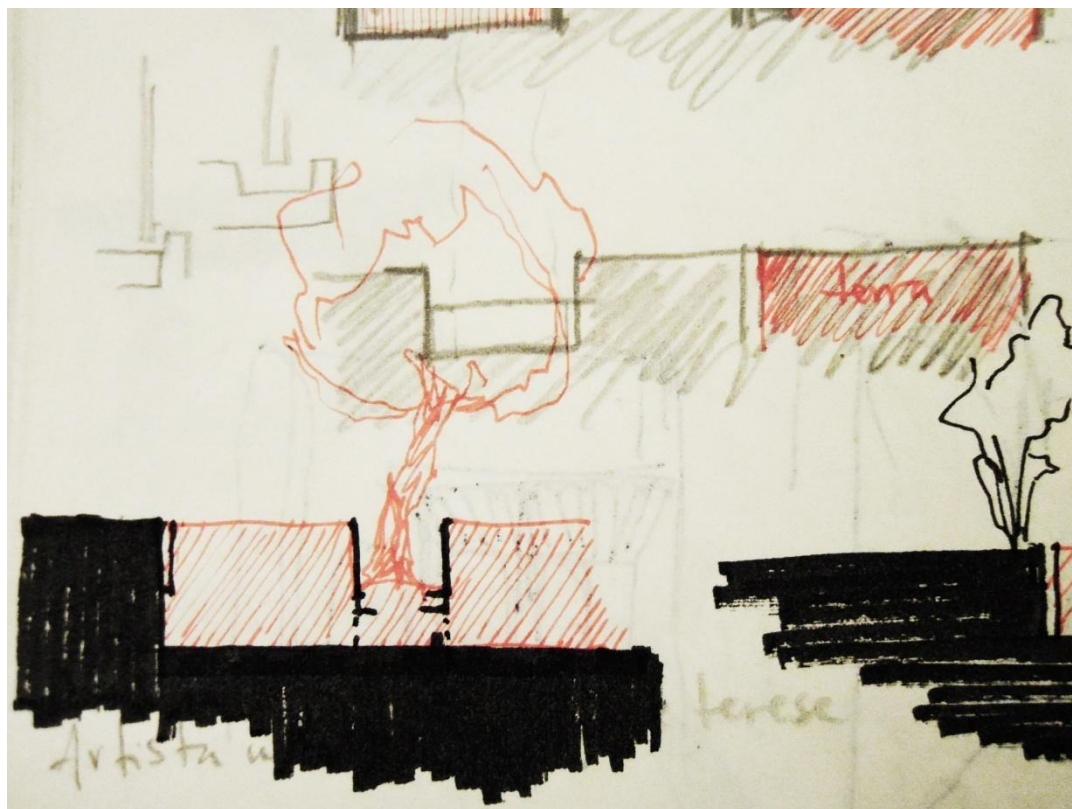
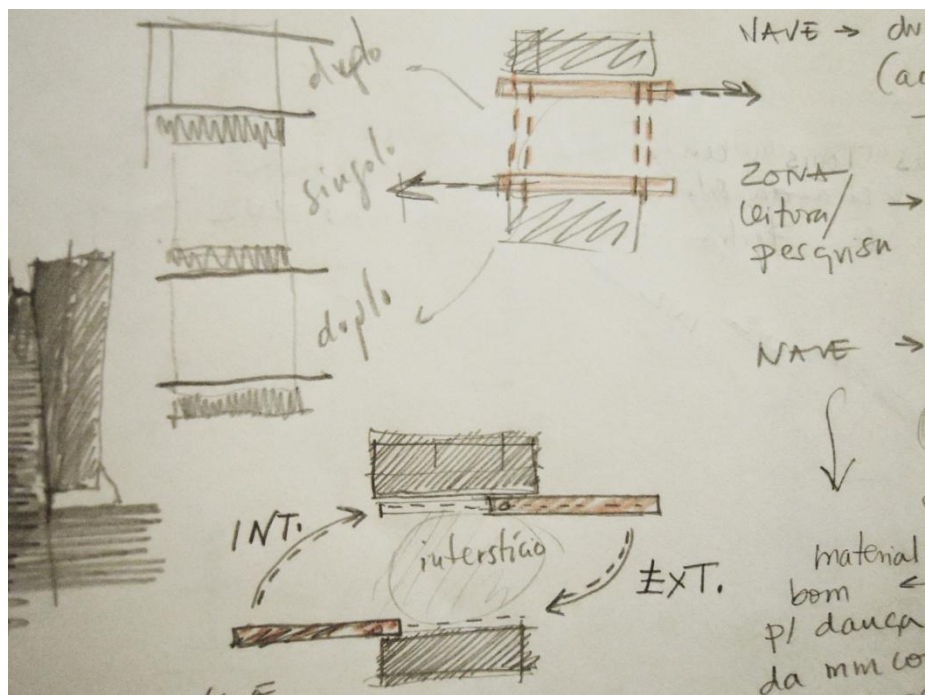


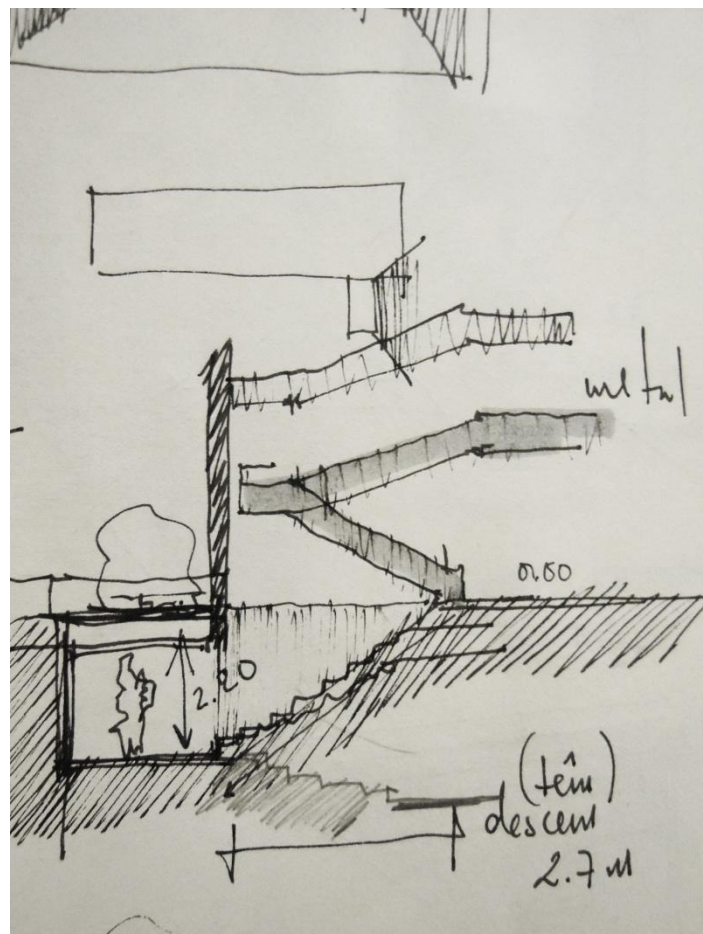
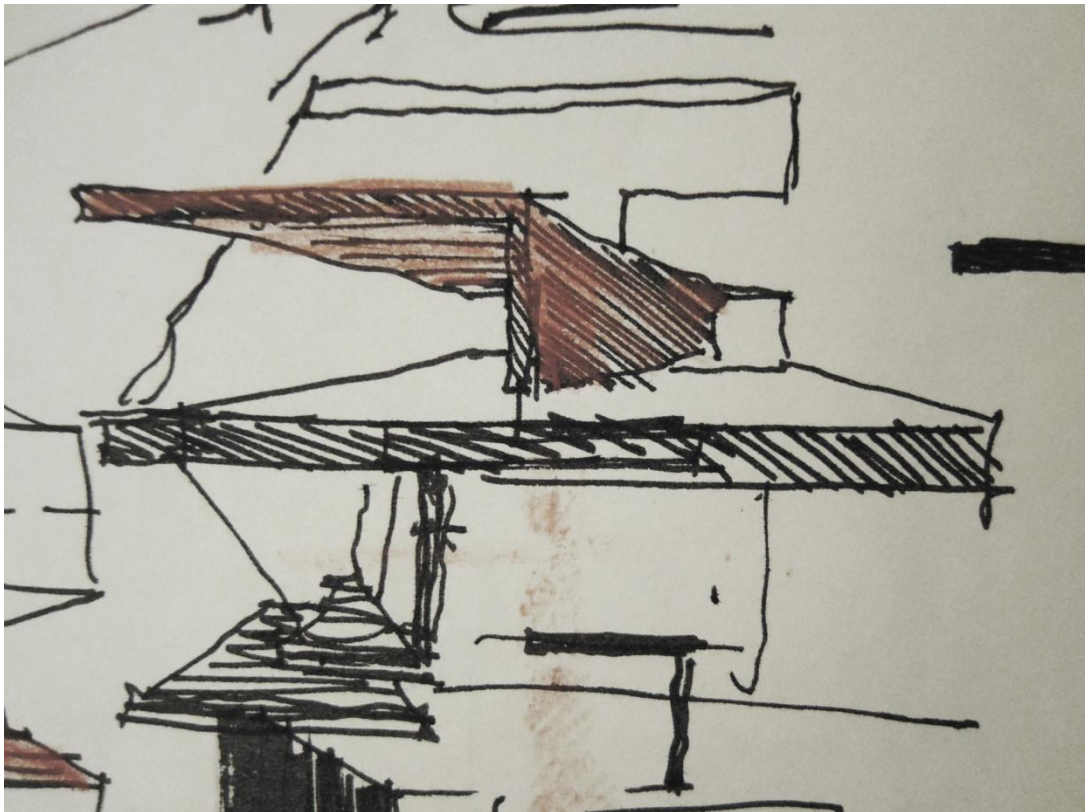


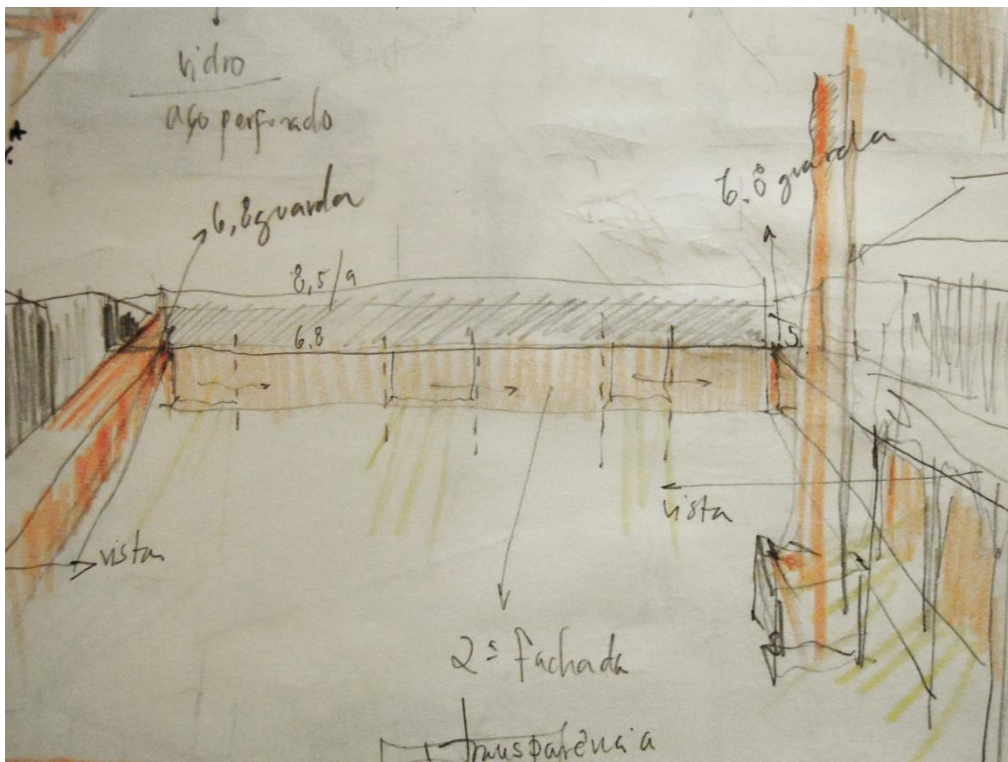
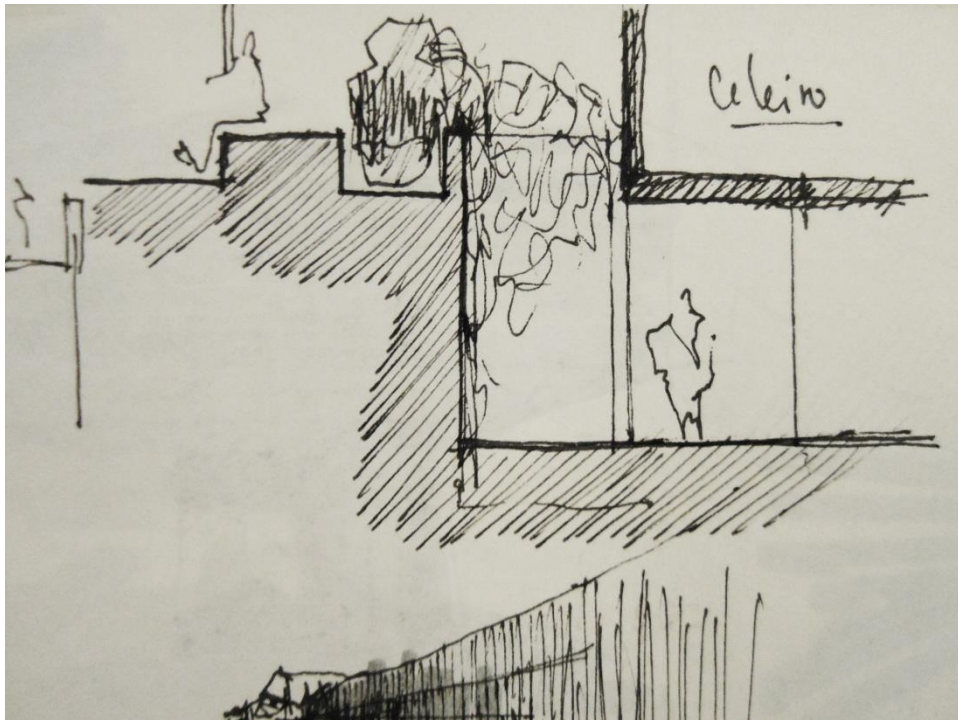


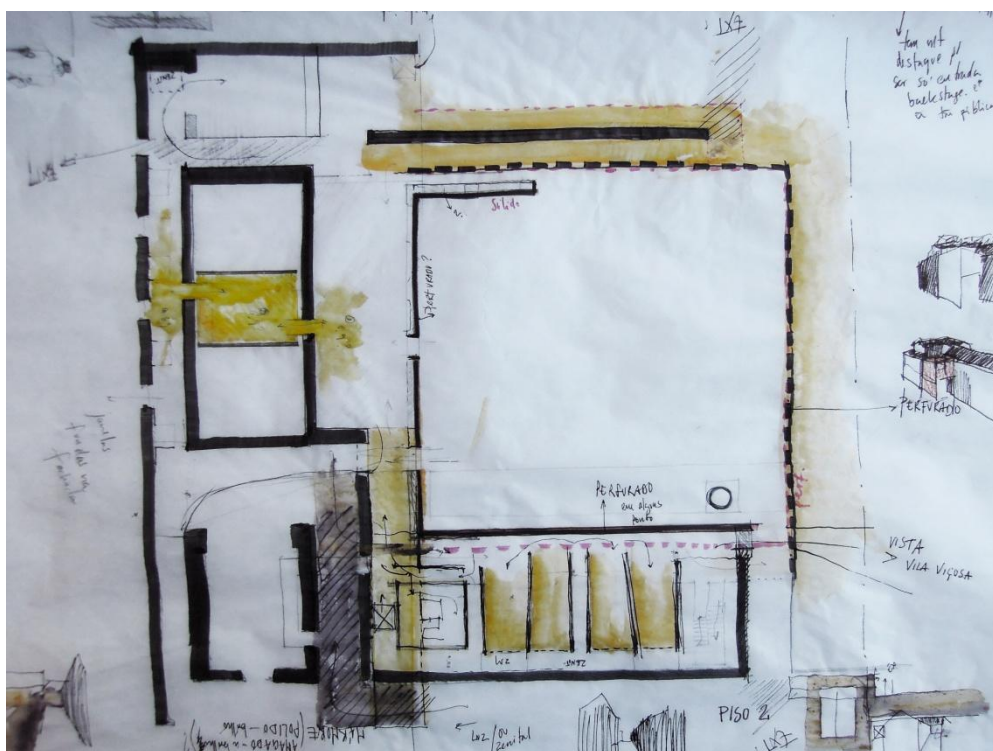
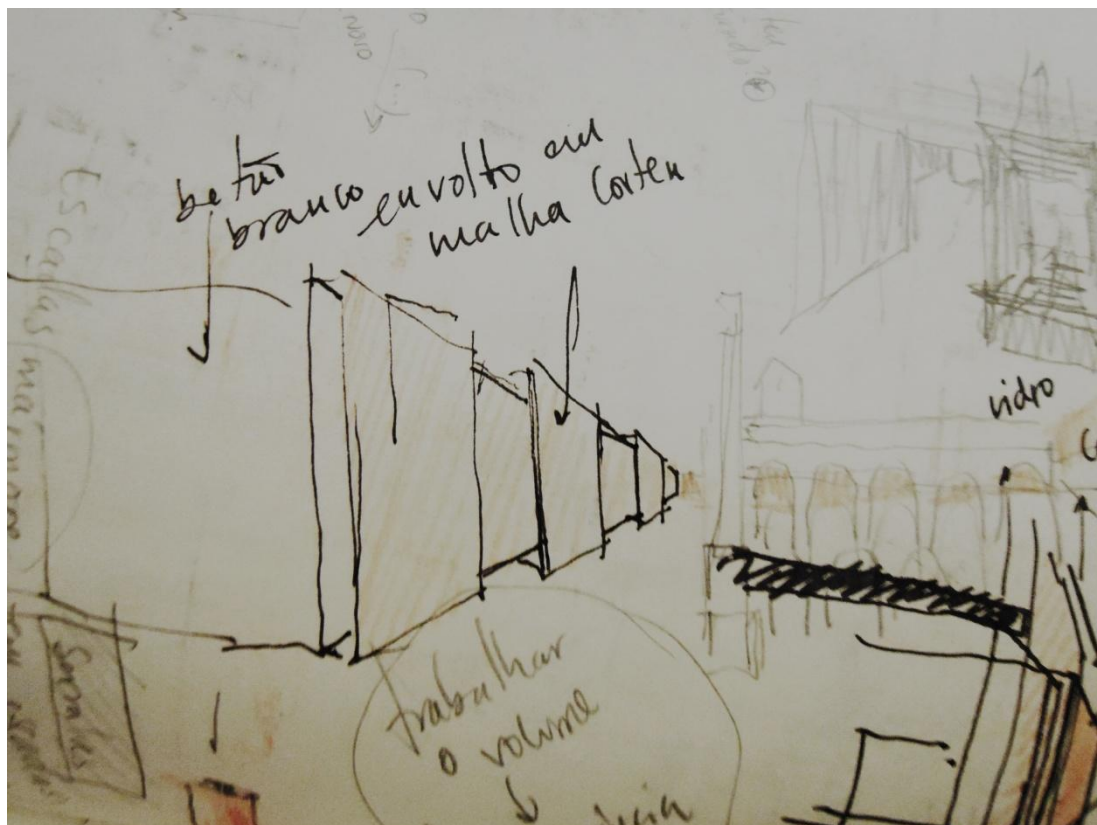




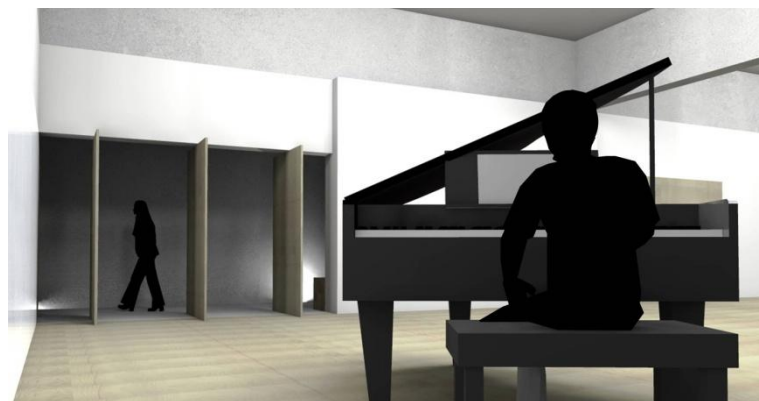




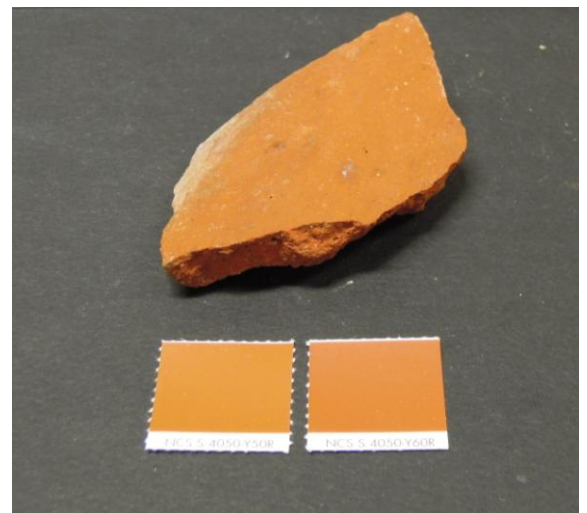
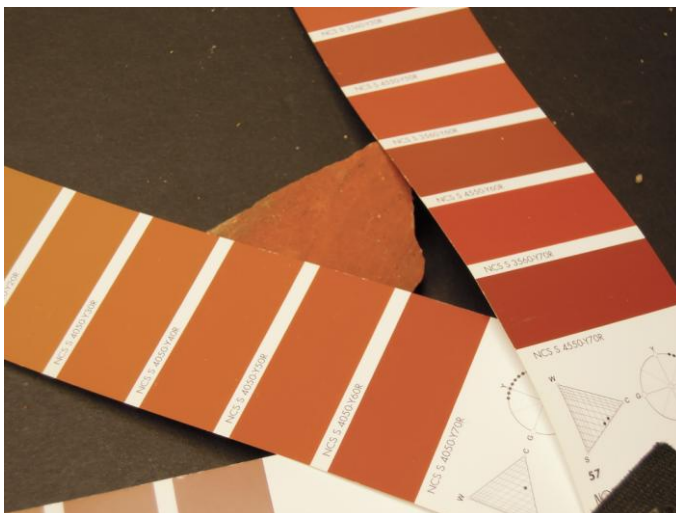
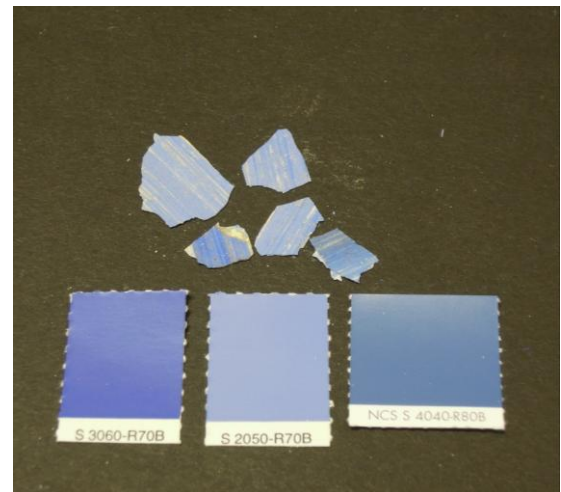
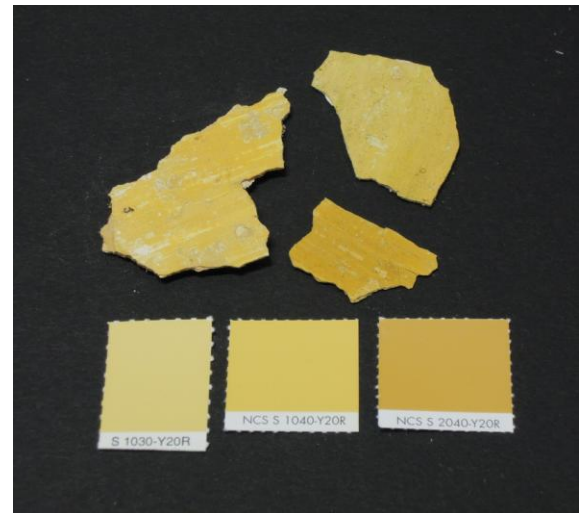


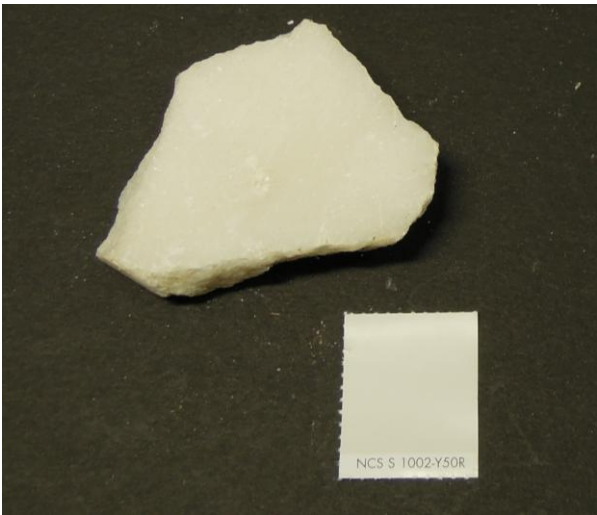
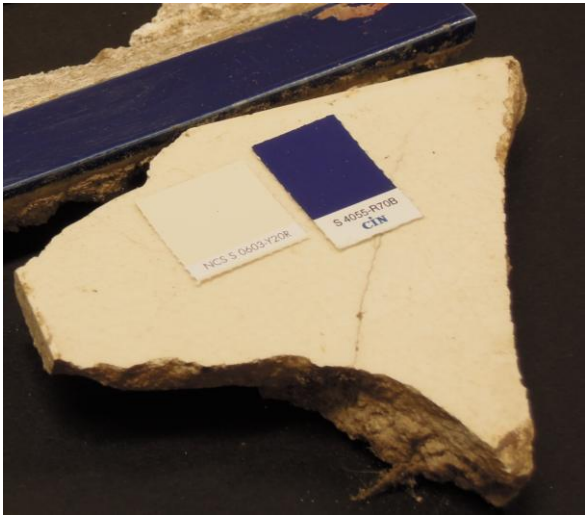
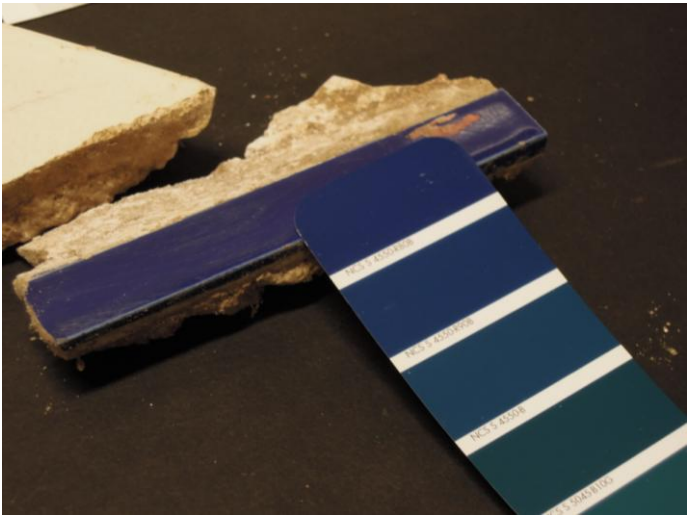
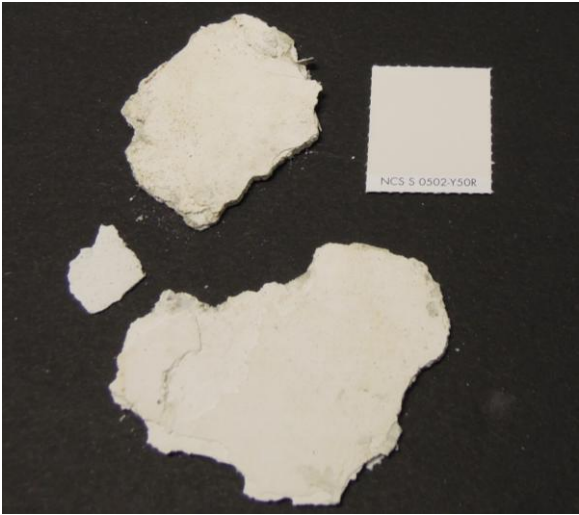
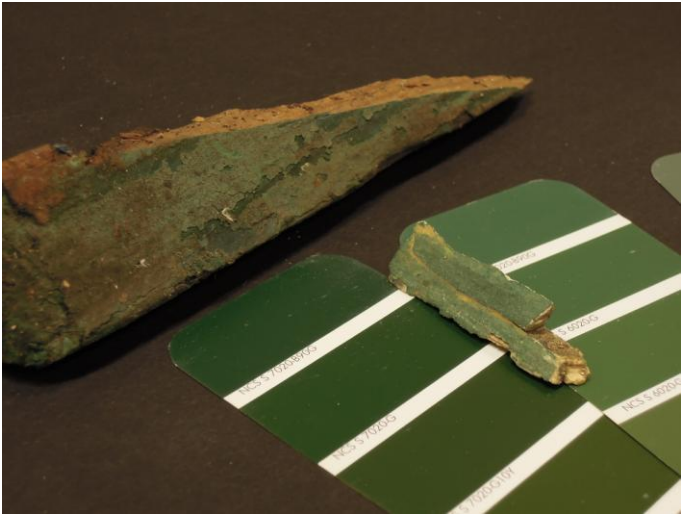


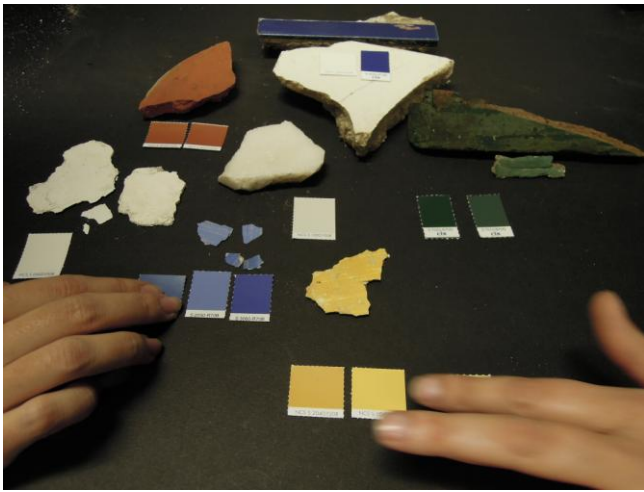
ESTUDIOS DANÇA



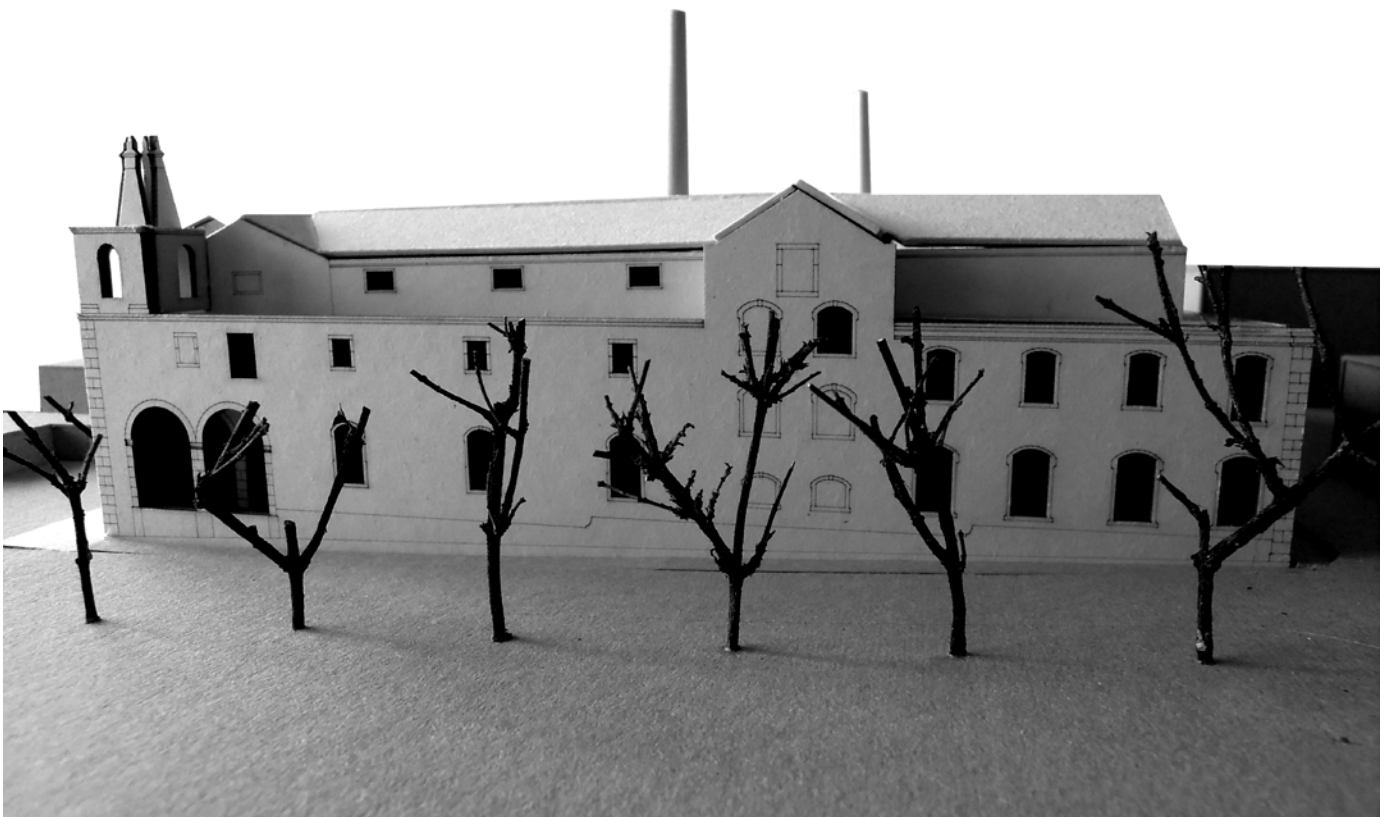
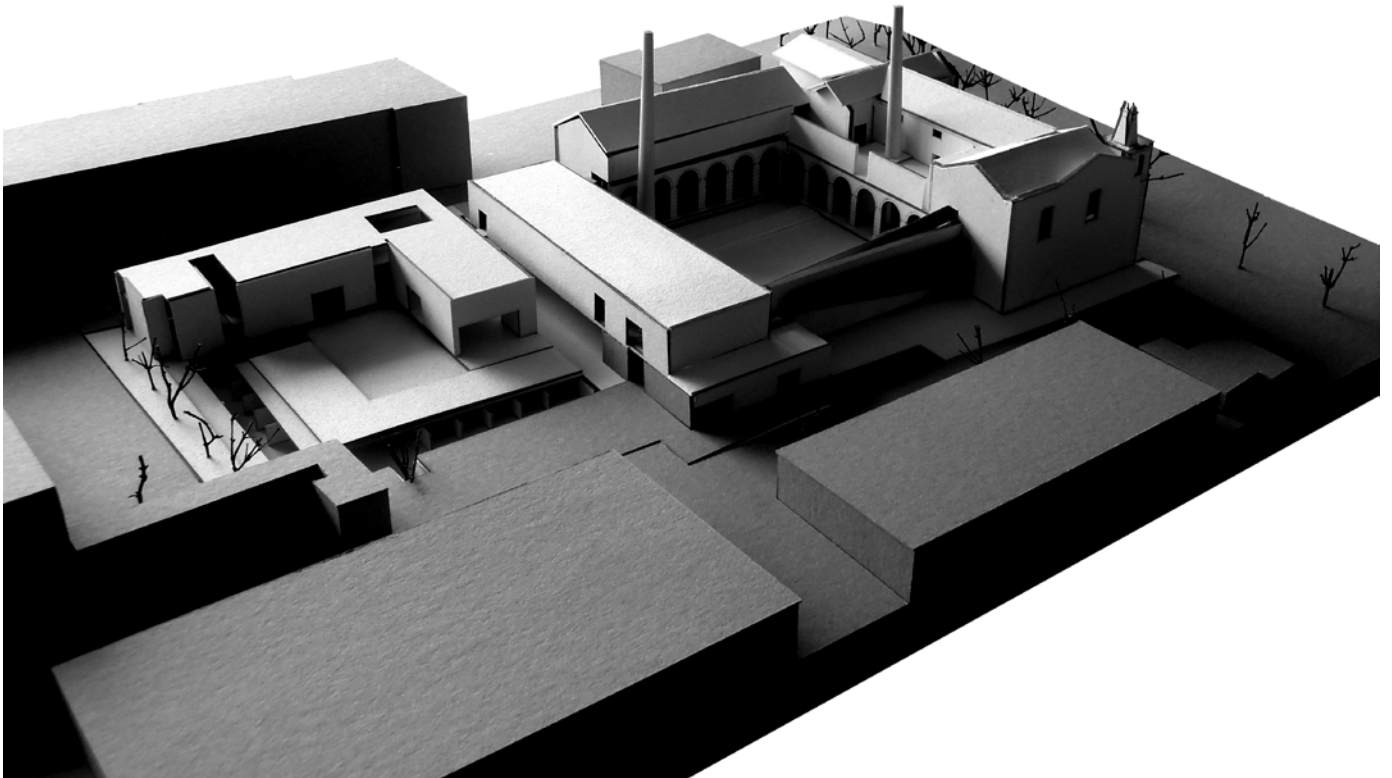
LEVANTAMENTO CROMÁTICO DO CONVENTO



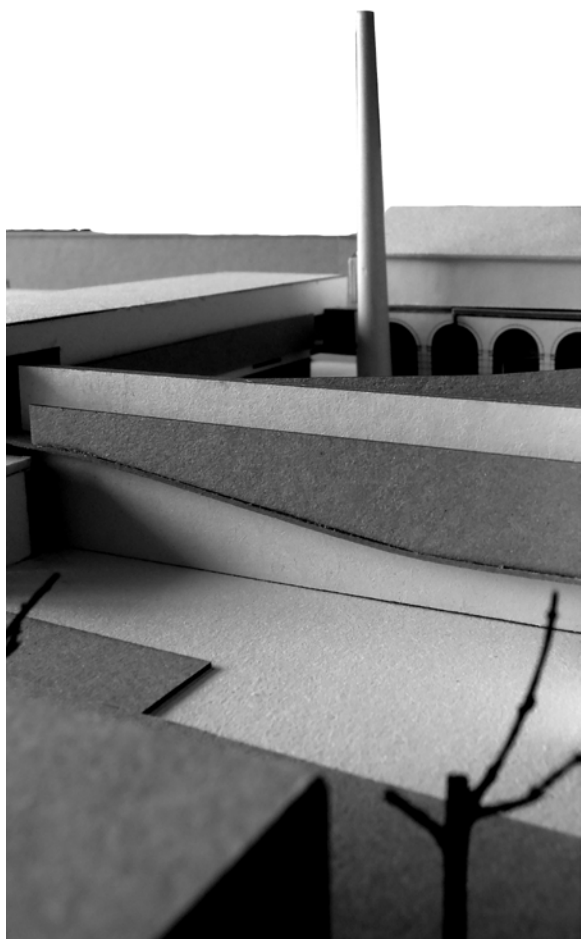
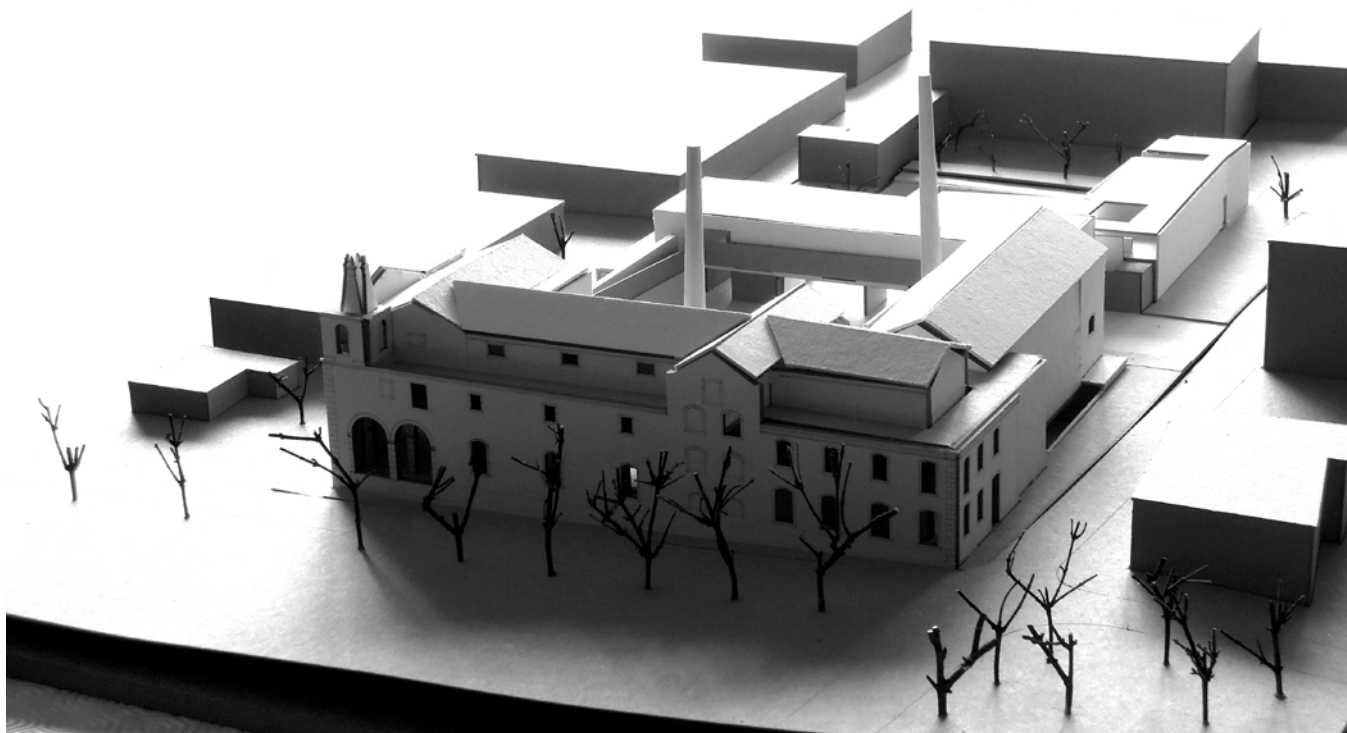


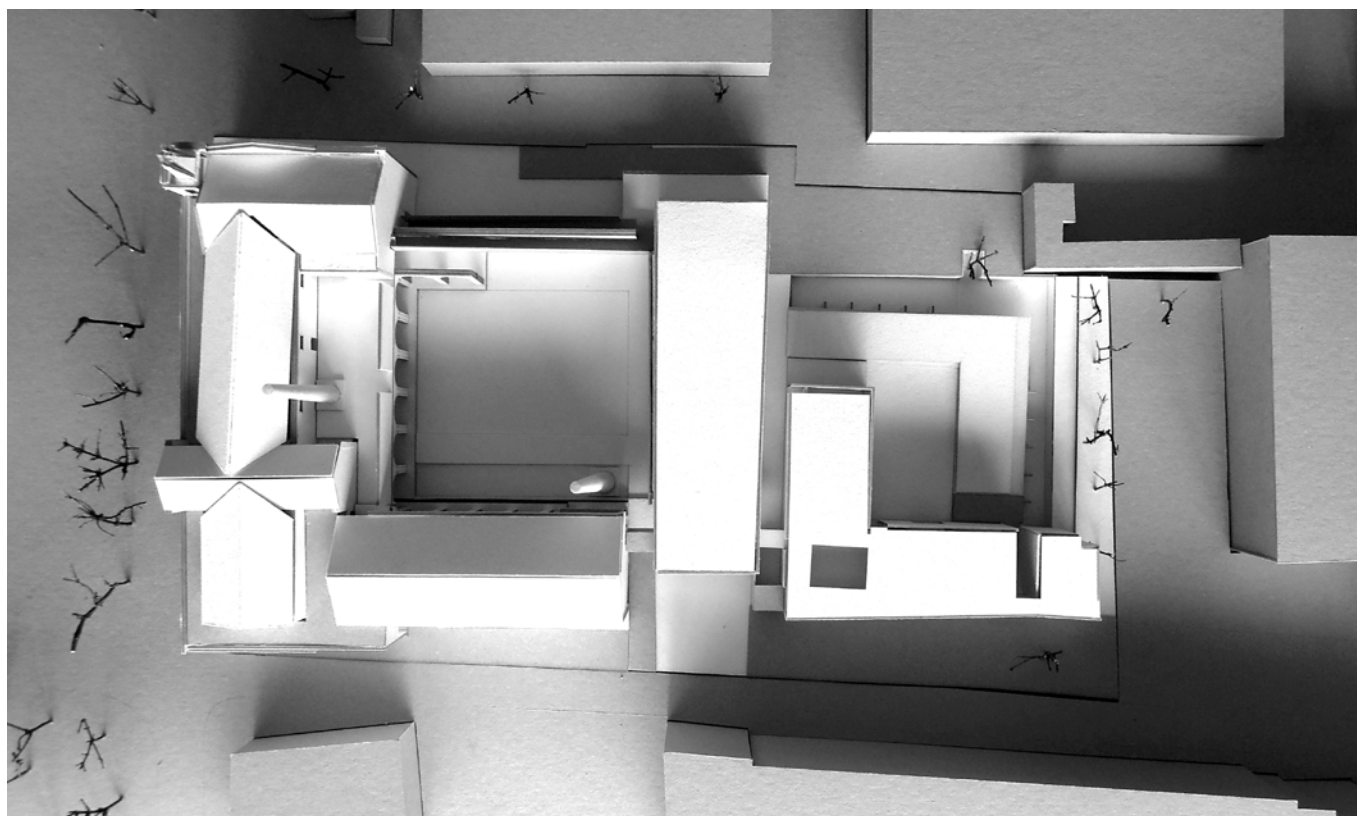


MAQUETA FINAL_geral

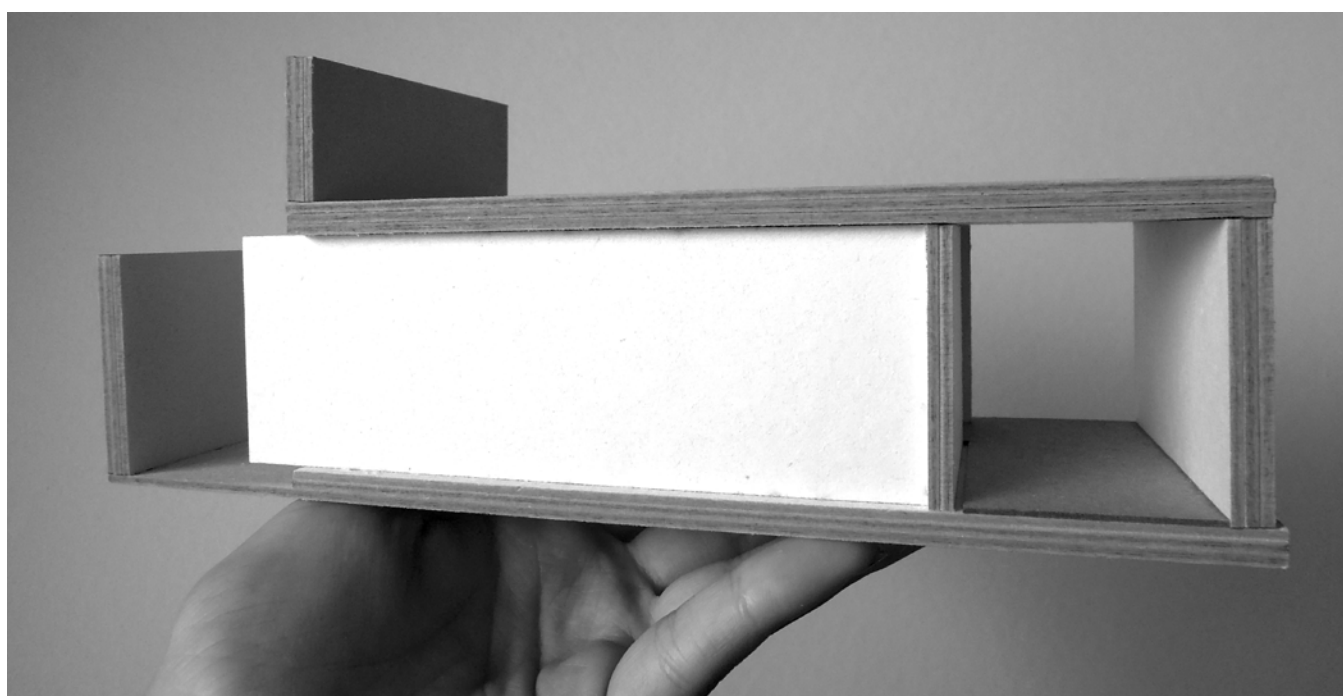


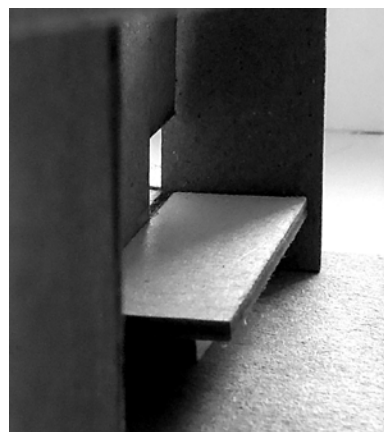
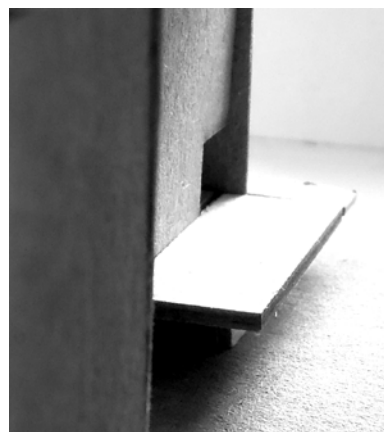
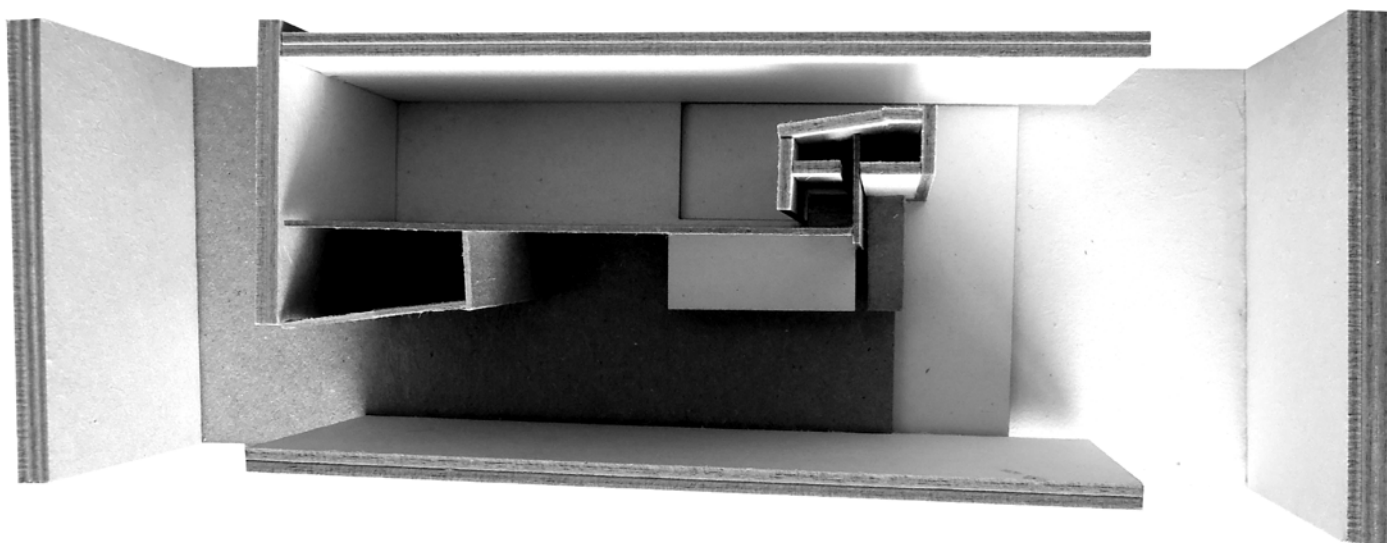






MAQUETA FINAL_alojamiento





_espaço de dormir/plano móvel permite iluminar nicho da mesa de cabeceira